المجلد 35
4
أبريل - يونيو

عالم الفكر

دراسات في الأدب

- أفاق الأدب المقارن العالمية في تصور الناقد إدوارد سعيد
- مؤثرات أيديولوجية في أدب الطفل العبري (مقارنة تأويلية)
- ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر
- الموت من منظور الذات قراءة في جدارية محمود درويش
- خطاب ما بعد البنيوية في النقد المغربي الحديث (في التنظير والإنجاز)
- المقال السردي... إبراهيم عبدالقادر المازني أنموذجا
- التهم الموجهة إلى الجاحظ ... نظر نقدي
- شروح البيت والقصيدة في الأدب العربي ... محاولة في التصنيف

2007

مجلة دورية محكّمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سعر النسخة

الكويت ودول الخليج العربي	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	**6** د.ك
للمؤسسات	**12** د.ك

دول الخليج

للأفراد	**8** د.ك
للمؤسسات	**16** د.ك

الدول العربية

للأفراد	**10** دولارات أمريكية
للمؤسسات	**20** دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	**20** دولارا أمريكيا
للمؤسسات	**40** دولارا أمريكيا

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص. ب: **23996** -الصفاة- الرمز البريدي **13100**
دولة الكويت

تصدر أربع مرات في السنة
عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب



العدد 4 المجلد 35 أبريل - يونيو 2007



شارك في هذا العدد

4

د. حفناوي بعلي
د. أحمد زلط
د. إبراهيم نمر موسى
د. عبد السلام المساوي
د. محمد مريني
د. أحمد السماوي
د. محمد محمود الدروبي
د. أحمد رزيق
د. نزار التجديتي
د. عبد المطلب زيد

قواعد النشر بالمجلة

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية:

1 ـ أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره.

2 ـ أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر، مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.

3 ـ يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢ ألف كلمة و١٦ ألف كلمة.

4 ـ تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة بالإضافة إلى القرص المرن، ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

5 ـ تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري.

6 ـ البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

7 ـ تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة.

- المواد المنشورة في هذه المجلة تعبر عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

- ترسل البحوث والدراسات باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص. ب: **23996** ـ الصفاة ـ الرمز البريدي **13100** دولة الكويت

المحتوى

دراسات في الأدب

آفاق معرفية

تقـــديم

ليس الأدب إلا أحد أشكال تعبير الإنسان عما يجول بداخله من عواطف وأفكار وانطباعات عنه وعن البيئة التي تحيط به، ومع مرور الزمن بدأ الإنسان يتفنن في أساليب التعبير الأدبي من نثر إلى نثر منظوم وقصة وشعر موزون، جميعها ساهمت في تعميق رؤية الإنسان لواقعه وجمال استخداماته للغة، التي بدورها ارتبطت ارتباطا وثيقا بالأدب بحيث تشكل سره وروحه، فبحضورها وقدرتها يتميز الأدب ويزدهر. وفي المقابل كان للأدب دور أساسي في تطور اللغة ونموها في كل حضارة، فالإبداع الأدبي يستمد قوته ورونقه من التركيبات اللغوية ومخزون المفردات اللغوية، فأصبح الأدب منذ قديم الزمان أحد أهم أشكال التعبير لدى الإنسان.

لقد شكل الأدب - منذ القدم - أحد أركان الشخصية العربية، فمنذ القدم تميز العرب بالشعر، وأصبحت وظيفته تمتد إلى جذور ثقافتهم وفكرهم، فأبدعوا في اللغة وفي أوزان الشعر وبحوره، حتى أصبحت لهم سوق خاصة لإلقاء الشعر، وأصبح الشاعر العربي يحظى بمكانة مرموقة في المجتمع العربي، ويشكل إحدى أهم ركائزه.

إن مجلة «عالم الفكر» على امتداد سنواتها لم تغفل هذا المجال المتفرد من المعرفة الإنسانية، حيث قدمت أعدادا متميزة في هذا المجال، وها هي تعود لتقدم فصلا جديدا من الدراسات الأدبية، تسعى فيه إلى تقديم كل ما هو جديد في هذا المجال، وذلك لمعرفتها بشغف الإنسان العربي بهذا النوع من المعرفة الإنسانية.

يضم هذا العدد ثماني دراسات في الأدب بالإضافة إلى باب آفاق نقدية، ويُستَهل محور «دراسات في الأدب» بدراسة حول تصور الناقد الكبير إدوارد سعيد في الأدب المقارن، وتتبعها دراسة تكتشف المؤثرات الأيديولوجية لأدب الطفل العبري، أما الدراسة الثالثة في هذا المحور فتناقش دور المكان كحيز مادي في الشعر الفلسطيني المعاصر وأبعاده في القصيدة الفلسطينية، وفي الدراسة الرابعة يقف الباحث على تحليل «جدارية» محمود درويش ليكشف لنا مفهوم الموت وأبعاده عند شاعرنا الكبير، وتحلل الدراسة الخامسة دور خطاب ما بعد البنيوية في النقد المغربي الحديث، ويتشعب حديثنا عن الأدب إلى أن يشمل أحد أحدث الأنماط الأدبية الجديدة على ثقافتنا العربية ألا وهو فن المقال، ومن خلال البحث يعرض الكاتب لبعض أعمال إبراهيم عبدالقادر المازني كنموذج لهذا النوع من الأدب، ليكشف لنا أبرز مقوماته وطبيعة تشكله في قالب الأدب العربي، ومن ثم يعود بنا الحديث عن تراثنا العربي الإسلامي إلى دراسة نقدية تتحدث عن الأديب الكبير «الجاحظ» والصراعات الأدبية والفكرية والسياسية في عصره، ونختتم هذا المحور بدراسة تصنف شروح البيت والقصيدة في الأدب العربي.

لقد سعينا من خلال هذا العدد إلى تقديم مجموعة من الدراسات المتنوعة في مجال الأدب، ركزنا فيها على أدبنا العربي، لكي تضاف إلى سائر محاولاتنا لتقديم كل ما هو جديد لخدمة ثقافتنا والمثقف العربي، آملين أن نكون عند حسن التقدير من أجل معرفة أرفع.

رئيس التحرير

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 35 أبريل - يونيو 2007

آفاق الأدب المقارن العالمية في تصور الناقد إدوارد سعيد

د. حفناوي بعلي (*)

شهرة إدوارد سعيد، لم تقم في البداية على رؤيته الفلسطينية العربية، سياسيا، بل قامت خصوصا على كتابه القيم والمتميز «الاستشراق»، مفكرا. هذا الكتاب الذي فتح آفاقا جديدة؛ في ميدان البحث وعلاقات البحث بين الغرب والمشرق العربي المعقد، وكانت نظرته متميزة بمعالجة دقيقة، ومعايشة مهمة لروافد الثقافة العربية، وكانت له تحليلات مهمة للفن العربي والشرقي.

فحلل استراتيجيات الفكر الغربي في تعامله مع ما ليس غربيا، ليتوصل في الكتاب إلى آخر الفتوحات، الذي حول مسار دراسات الآخر، وأثر عميقا في في حقول بحثية ومعرفية عدة، وتيارات فكرية وأجيال من الباحثين.

إن أهمية إدوارد سعيد الثقافية والفكرية، تتجاوز الإعلام والسياسة إلى حقول معرفية عدة من ضمنها: الدراسات الأنثروبولوجية، والأدب المقارن، والدراسات النقدية، وتاريخ الفن، ودراسات خطاب ما بعد الاستعمار، والنظرية الثقافية، الذي كان سعيد من أبرز المنظرين والباحثين، الذين حولوا مسارها خلال ربع القرن العشرين الأخير، من كتبه ودراساته ومقالاته ودراساته، التي تراوحت بين النقد الأدبي والسياسة ونقد الموسيقى، ودراسة ما يسمى في حقل الفلسفة المعاصرة تحليل أنظمة الفكر.

(*) أستاذ الدراسات النقدية والمقارنة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة عنابة - الجزائر.

تعتمد العملية النقدية لدى مدرسة النقد الجديد الأنجلوساكسونية على ركنين أساسيين هما: التحليل والمقارنة، فالتحليل يهدف إلى التوصل إلى التصور النقدي الصائب. أما المقارنة فضرورية، لأن قيمة الشاعر إنما تتمثل في تقديرها لوضعه بالنسبة إلى من سبقه من الشعراء. والأساس المهم الذي تستند إليه المدرسة بعد ذلك، هو النص الشعري نفسه، إذ لا يزال النص هو محور اهتمامها، الذي ينصب على نواحيه الجمالية أكثر من أي شيء آخر.

ويقصد بالمنهج المقارن في النقد الجديد، الجانب الذي يقوم فيه الناقد بتحليل العمل الأدبي في ضوء عملية المقارنة، من أجل تحديد نقاط التشابه أو التقارب، من خلال البناء الفني للعمل الأدبي. برز في هذا المنظور عدد من النقاد المقارنين العرب مثل: شكري محمد عياد ومصطفى بدوي من مصر، وحسام الخطيب وعز الدين المناصرة من فلسطين، وفريال غزول من العراق، وغيرهم. ويتجلى في هذا السياق الناقد الألمعي المقارني الراحل «إدوارد سعيد».

إدوارد سعيد، الأمريكي الجنسية، العربي الفلسطيني الأصل. المولود في القدس عام ١٩٣٥، تعلم بمدرسة سان جورج بالقدس، ثم درس في مدرسة الجزيرة، وتخرج في كلية فكتوريا بالقاهرة. وأكمل دراسته في مدرسة ماونت هيرمون بماساشوسيتس وجامعة برينستون في أمريكا، نال درجة الماجستير والدكتوراه من جامعة هارفارد - التي تخرج فيها ودرس بها أعلام النقد الجديد وأساطين الاستشراق الأمريكي. ظل سعيد يعمل أستاذا للأدب الإنجليزي، وشغل منصب رئيس قسم الأدب المقارن في جامعة كولومبيا في نيويورك. وهو واحد من تسعة فقط يحملون لقب أستاذ، يمثل نموذج الأكاديمي الملتزم. تتقاطع في جامعة كولومبيا، حيث يدرس إدوارد سعيد، التقليدية مع الحداثية، وفيها نقاد عالميون: إدوارد سعيد، ومايكل ريفاتير Michael Riffaterre - رئيس القسم الفرنسي - مع زيارات دورية لكل من تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov، وجاكبسون Roman Jakobson، وجوليا كريستيفا Julia Kristeva، وهما من بلغاريا[١].

مدخل عام

لقد أشار الناقد الإنجليزي تيري إيجلتون Terry Eagleton[٢] إلى تفرد صوت سعيد النقدي واستقلاله الفكري. وربما كان سعيد عصيا على التصنيف، لأنه لا ينخرط في مدرسة نقدية معينة، بل له تصوره الخاص. فموقف سعيد من النقد هو أنه لا يمكن أن يتوقف عند إنجازات اتجاه ما، أو يندرج تحت مدرسة ما، وإنما يجب أن يكون النقد ناقدا ما لنفسه، معرفا بنواقصه، وما يسعى إليه هو خلق وعي نقدي أو ملكة نقدية. وعنده أن النقد اكتشاف مستمر لأوجه المحدودية وتقويمها[٣].

وقد كان نشطا سياسيا منذ نهاية الستينيات، عندما أسس مع آخرين، جمعية الخريجين العرب من الجامعات الأمريكية. ألف العديد من الأعمال، وطبقا لأحد المصادر يصل عددها نحو

عشرين كتابا، ترجمت إلى أكثر من عشر لغات، وتدرس في المعاهد والكليات في الجامعات الأمريكية والأوروبية. أهمها: جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية، البدايات: القصد والمنهج، الاستشراق، القضية الفلسطينية، تغطية الإسلام، العالم والنص والناقد، الثقافة والإمبريالية(٤).

إن تأثير إدوارد سعيد - الفلسطيني - أستاذ الأدب المقارن، هو من الضخامة بحيث إن عددا هائلا من التعليقات، التي تكتب حول الأدب والفن والموسيقى والتاريخ، تتعبد بصورة طقسية في محراب أفكاره. غير أنه ظل مغمورا في الثقافة العربية، ويقدم في شكل مختزل مجرد صاحب رأي سياسي، ومنافح عن القضية الفلسطينية في الغرب(٥).

على الرغم من أن عمل إدوارد سعيد النقدي والفكري، يثير الكثير من الجدل والنقاش والحوار والإعجاب في الوقت نفسه، منذ أكثر من عشرين عاما، أي منذ أصدر كتابه المميز «الاستشراق»، لكنه أصبح في السنوات الأخيرة واحدا من أبرز النقاد وأعلام الأدب المقارن والمثاقفة، والمنظرين الكبار في الأدب وعلاقة الأدب بمحيط إنتاجه.

ويمكن للمرء أن يتابع صعود نجم إدوارد سعيد من خلال العدد، الذي لا يحصى من مراجعات كتبه في الدوريات الأمريكية والإنجليزية، والكتب التي تكتب عنه، والجدل الذي يثيره كل كتاب يصدره. وكان صدر عنه عدد من الكتب والأعداد الخاصة من المجلات، التي تناقش أفكاره وتأثيره المتعاظم في نظرية الأدب والأدب المقارن والنظرية الثقافية أو المثاقفة. وهو إلى جانب كونه مؤلفا بارزا لعدد كبير من المؤلفات، التي تتراوح بين النقد والدراسات الثقافية والسياسية، والأدبية المقارنة. حاضر في عدد كبير من الجامعات الكبرى في العالم، كما أنه رأس «جمعية اللغات الحديثة» في أمريكا، وكان قد سبقه إلى رئاستها أعلام كبار في النقد والأدب المقارن مثل «رونيه ويليك » Rene Wellek(٦). وهو يكتب في عدد من الصحف والمجلات المؤثرة في أمريكا وإنجلترا.

إنه من الصعب في هذا الزمان بالنسبة إلى ناقد أدبي، أن يصبح نجما اجتماعيا تحتشد القاعات لسماعه ومشاهدته أثناء محاضراته، لكن إدوارد سعيد استطاع ببلاغته وحجته القوية، وقدرته المميزة على جذب الجمهور، أن يصبح من نجوم هذا العصر. وحتى نقاد سعيد أنفسهم، يعترفون بأنه أبرز أكاديمي عربي يعيش في الغرب(٧).

الناقد المقارني... خطاب ما بعد الاستعمار

لقد ظلت المؤلفات العربية في حقل الأدب المقارن، طوال العقدين أو الثلاثة الماضية، واقعة في مجملها تحت طائلة التأثير الغربي؛ سواء من الناحية المنهجية أو التطبيقية. بيد أن نوعا من الاستقلال بدأ يظهر في السنوات الأخيرة في مؤلفات عدد من المقارنين العرب، خاصة بعد أن شعر الباحثون العرب بتشكل تجربة عربية متنامية في المقارنة، وضعت الأسس وسمحت بالتوسع

والانفتاح على مصادر منهجية وتطبيقية خارج أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. والذي يبدو هو أن دخول الأدب المقارن إلى حيز الاهتمام الأكاديمي، في ما يعرف بالعالم الثالث، سيحدث تأثيرا في مستقبل هذا الحقل. فالاهتمام بالأدب المقارن في بقية دول المحيط، جاء ليعزز الاهتمام بالأدب الوطني، وذلك على العكس من التوجه المنهجي للمقارنة في الولايات المتحدة الأمريكية خاصة.

فقد بدأت الشواهد تترى مؤكدة أن ثمة تحولات نظرية وتفريعات منهجية وحقلية، قد تعني انفتاح الأدب المقارن على حقول جديدة، من ذلك انفتاح الأدب المقارن على الترجمة وقضايا الاتصال والعولمة. ومن ذلك أيضا ما يعرف الآن بالدراسات ما بعد الاستعمارية أو ما بعد الكولونيالية. والمقصود بها الدراسات التي تبحث في العلاقات الثقافية بين الغرب بوصفه مستعمرا، وما يقع خارج الغرب من دول وقعت تحت طائلة الاستعمار، مع ما تتضمنه تلك الدراسات من تحليل للنصوص الأدبية وغيرها، للكشف عن استراتيجيتها الخطابية، على النحو الذي يبرزه إدوارد سعيد في كتابه: الاستشراق، والثقافة والإمبريالية[٨].

يأتي إدوارد سعيد في طليعة محللي الخطاب الاستعماري، بل ويعده بعضهم رائد الحقل، فقد استطاع بمفرده أن يفتح حقلا من البحث الأكاديمي، هو الخطاب الاستعماري، ذلك أن دراسته للخطاب الاستعماري، خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي. غير أن تحليل سعيد جاء مرتكزا على سياق معرفي وبحثي سابق له، يتضمن أعمال اثنين من المفكرين الغربيين المعاصرين؛ هما الفرنسي «ميشال فوكو» Michel Foucault، والإيطالي «أنطونيو غرامشي» Antonio Gramci[٩]. ومن الممكن والحال كذلك اعتبار هذين المفكرين ممن وضعوا أسس البحث في الخطاب الاستعماري، بالإضافة إلى بعض فلاسفة مدرسة فرانكفورت مثل: ثيودور أدورنو Theodor Adorno، وماكس هوركهايمر Max Horkheimer[١٠].

أما خطابات ما بعد الاستعمار أو ما بعد الكولونيالية، فهي خطابات نشأت في الغرب، وإن قادها نقاد غير غربيين أصلا، فنجد فيها نقدا متصلا للتحيزات الكامنة في مفهوم «العالمية»، كما هي في أعمال إدوارد سعيد، وهومي بهابها Homi bhabha، وأميلكار كابرال Amilcar Cabral، وجاياتري سبيفاك Gayatri Spivak وغيرهم[١١]. فقد قام هذا الاتجاه وأسفر عن كشف للتحيزات العالمية في الاتجاهين المعاكسين: اتجاه الآداب الغربية في تمركزها وكيفية تناولها لما عدا الغرب من أنحاء العالم، واتجاه الآداب غير الغربية، وما تحمله من إشكاليات في رؤيتها لنفسها وللعالم، خاصة الغرب الذي استعمر الكثير من أجزاء العالم، والذي ما زال يؤثر في تلك الأجزاء[١٢].

لقد كتب إدوارد سعيد الكثير عن «كونراد» منذ أن أنجز عنه رسالته للدكتوراه في جامعة هارفارد، ثم عدلها ونشرها عام ١٩٥٦ تحت عنوان «جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية».

كان كونراد ثيمة أساسية في ما كتبه سعيد تقريبا - مقارنا حياته بسيرته الذاتية - يتردد صدى حياة كونراد كشخص مقتلع في كتابات الناقد الفلسطيني الأصل الأمريكي الجنسية، كما تلقى رواياته بثقل أفكارها، وتصويرها لمصائر شخصياتها الإشكالية وفضائها الملتبس، ظلها المديد على ما يشغل تفكير سعيد، وما ينجزه من حلول ثقافية لمعضلات الوجود والعيش في هذا العالم، خصوصا تلك المعضلات التي تواجه الفئات المهمشة، والشعوب المقتلعة، والغرباء المرفوضين في المجتمعات العرقية، واللامنتمين داخل الثقافات المركزية في الغرب. فلقد تأثرت انطباعات كونراد مثلا عن إفريقيا في «قلب الظلام»، بشكل حتمي بمخزون المأثورات الشعبية وبالكتابات عن أفريقيا، فما يقدمه في روايته تلك، هو حصيلة انطباعاته عن تلك النصوص متفاعلة تفاعلا خلاقا، إلى جانب مقتضيات السرد وأعرافه وعبقريته الخاصين المتميزين.

كان كونراد حاضرا على الدوام في عمل سعيد، لأن الأخير يرى في سيرة الأول تقاطعا مع سيرته الشخصية، رغم أن كونراد اختار منفاه بنفسه، كما اختار الانتماء إلى الثقافة الإنجليزية بمحض إرادته، فيما دفع سعيد إلى اختيار الثقافة الأنجلوأمريكية بمحض إرادته من قبل والديه وشرد من وطنه، مثله مثل بقية أفراد عائلته، ومثل أعداد كبيرة من شعبه الفلسطيني. لكن هذا التباين بين السيرتين لا يجعل إدوارد سعيد يشيح ببصره عن اللقاء السري، الذي يعقده بين مصيره الشخصي ومصير كاتبه الروائي المفضل، الذي خصه بالعديد من الكتب والدراسات، والملاحظات العميقة السابرة المتفحصة الشديدة الألمعية والذكاء. وهو من خلال مقارنته بين سيرته كمنفي ومقتلع وسيرة كونراد، الذي حاول جاهدا الذوبان في الثقافة والمجتمع الإنجليزيين، يعطي سيرته الشخصية وسيرة شعبه الفلسطيني المقتلع بعدا كونيا، ومسحة إنسانية شديدة العمق والتأثير في الجمهور الغربي، الذي يوجه إليه خطابه؛ خصوصا أن سعيد يشدد في كل ما يكتبه من نقد ودراسات ثقافية على البعد الإنساني العالمي. عبر هذا الوعي العميق، الشامل والكوني، تتعانق مصائر الشعوب والبشر والأفراد، إيمانا بالتشابه بين تجارب الإنسانية في آلامها وعذاباتها وشعورها[١٣].

لا يبدو إدوارد سعيد، في منهجه الروائي، سواء في كتابه «الاستشراق»، أو في «الثقافة والإمبريالية»، وهي مؤلفاته المركزية، يتجاوز طريقة السرد الروائي، التي يعتبرها علامة من علامات الإنشاء الخطابي، ومن يراجع الكتابة الأمريكية المعاصرة، من تشومسكي Naom Chomsky إلى فوكوياما [١٤] يلاحظ الطابع السردي الذي يدمج الرواية في التحليل والتحليل في الرواية، وهي علامة من علامات العقلية الوضعية / البراجماتية [١٥]. التي تدمج الحادثة في الفكرة المروية، فتصبح فيها الفكرة رواية أو حكاية. والسردية تحتل في كتابة «الثقافة والإمبريالية» مكانة منهجية رئيسية، يعتمد عليها سعيد لتبيان الاختلافات، والافتراضات والنزوعات والتكوينات المنتجة عن

الذات والعالم والتاريخ، وتدخل في الحكاية، أو السردية أو المسرود الروائي، مكونات الدين واللغة والعرق والخبرة الشعبية والأساطير، وكل أبعاد النفس المتخيلة.

يطبق سعيد المنهج الروائي السردي على الظواهر الأدبية وغير الأدبية، وعلى تعالقات الأدبي بالسياسي - بمنهج أمريكي مقارن فذ(١٦). كأن الثقافة سياسة بوسائل أخرى، أو السياسة ثقافة بوسائل أخرى. ولكن إلى أي حد يتوافق منهج السرد الروائي مع الوقائع غير الأدبية؟

ردا على مثل هذا السؤال، يرى سعيد تطويرا لما بدأه في «الاستشراق»، أن سلطة الإنشاء والتمثيل ورؤية الآخر وتنميطه، وترابط المعرفة بالقوة تقوم على التلاحم بين التاريخ والمسارد، في التكوين الاستهامي الخالص، وتشابك المخيلة بالتاريخ، والواقع بالسحر، بانتفاء إمكان تحديد الواقع خارج المخيلة، والتاريخ خارج السرد؟

ويرى سعيد أن الأمم - كما اقترح النقاد المقارنون الأمريكيون - هي سرديات، كما يعمم مفهوم السرد على حالات الرجوع إلى الثقافة والتراث والهوية، وهذه الرجوعات هي التي أنتجت في العالم، الذي كان خاضعا للاستعمار، أنواعا شتى من الأصوليات الدينية والقومية.

ومن الواضح في تلافيف الكتاب، أن سعيد يرادف ما بين القومية والأصولية الدينية، من دون تمييز ما بين أطوار الفكرة القومية وأشكالها، لكن باعتبارها من معاملات الإمبريالية في العالم الثالث، وأن إمبريالية الغرب وقومية العالم الثالث لتتغذى إحداهما من الأخرى. ونفهم أن يؤيد إدوارد سعيد «الهجنة» باعتبارها عنصرا من عناصر الدمج الإثني في المجتمع الأمريكي المتعدد الإثنيات، لكنه يبني منظومته كلها - كما يقول - عليها. فالثقافات كلها مهجنة مولدة إلى درجة فائقة وغير واحدية(١٧).

وموقف سعيد من التاريخ مرادف لموقفه من التراث والهوية، ونراه أحيانا يرفض موقف ت. س. إليوت T.S Eliot، الذي يعتبر أن الحس التاريخي يتضمن إدراكا حسيا، لا لماضوية الماضي فقط، بل لحضوره أيضا، ويصف موقفه بالمثالي، ويرفض مبدأ التعايش بين الماضي والحاضر، وفي هذا رفض للنزعة التاريخانية.

وعندما يميز سعيد ما بين حداثة ما بعد الحداثة، والحداثة المنشودة ذاتها في العالم العربي، تجنبا للفكر الهزيل لزمن نهاية الحداثة، يعود فيربط ما بين حركة الاتجاه الحداثوي في العالم العربي، والفضاء الكوزمبوليتي(١٨)، الذي ينفحه بالحياة كتاب ذوو شهرة عالمية مثل: كارلوس فونتيس، وجابرييل غارسيا ماركيز، وميلان كونديرا.

يعتبر سعيد التراث اختراعا دهمائيا وجوهرانيا، ويرفض التجارب التي تحاول تأسيس الاستمرار مع ماض تاريخي ملائم. مع ذلك يرى سعيد أن ثمة ميلا في علم الإناسة (الأنثروبولوجي)(١٩). والتاريخ والدراسات الثقافية في أوروبا والولايات المتحدة، إلى اعتبار تاريخ العالم بأكمله قابلا لمعاينة ذات غربية فائقة، تعيد التاريخ إلى شعوب وثقافات دون تاريخ؟

ألا تطرح في هذا السياق مسألة الهوية الأنثروبولوجية للمجتمعات الأصلانية؟ ردا على هذه المعضلة لا يلجأ سعيد إلى «البنيوية»، التي تضع الهوية في إطار البنية الزمنية، وإنما يعمد إلى مفهوم مأخوذ من الموسيقى ومفهوم الطباق، الذي ينبني على مفهوم «التأين»، بدل «التزامن» لدراسة الظاهرة الإناسية[٢٠].

كيف يطبق سعيد «الطباق» أو «التناغم الطباقي»، هذا المصطلح النقدي؟ إنه يطبقه في القراءات المتوازية، الثقافة الإمبريالية / مقابل الثقافة الأصلانية، رواية الغريب لكامي / مقابل رواية «نجمة» لكاتب ياسين، كتاب «في وصف مصر» لكاتب نابليون باتيست - جوزيف فوريه / مقابل «عجائب الآثار» للجبرتي. وحين يعود سعيد إلى سجل المحفوظات الإمبريالية، يأخذ بقراءته لا واحديا بل طباقيا، بوعي متآين للتاريخ الحواضري (المتروبولي)، ولتلك التواريخ الأخرى المقاومة التي تعمل ضدها.

وهذه الطريقة في النقد المتوازي مغنية وكاشفة للمفارقات، فما يراه الطيب صالح في «موسم الهجرة إلى الشمال»، هو مصادرة لشكل روائي غربي، استخدمه الغربيون في روايتهم لتمثيل الشرق. كما نجد، حاليا، أن كتاب «الاستغراب» لحسن حنفي هو مصادرة لعلم الاستشراق الأكاديمي الغربي. وقد بين سعيد في قراءته لفردي «أوبيرات عايدة»، وجين أوستين «روضة مانسفيلد»، وكامي «الغريب»، وكبلنج «كيم» التقاطعات والتمفصلات بين الأدب والسياسة، الثقافة والإمبريالية. كما بين الوجه الآخر في عملية التوازي الطباقي: الطيب صالح، جورج أنطونيوس «يقظة الأمة العربية»، فرانز فانون «معذبو الأرض»[٢١].

وبذلك نجد تعمق المبدأ الحواري المقارن في أفكار إدوارد سعيد، وتغلغله في نسيج المنهج النقدي المقارن، الذي يدرس به الأدب ويراجعه في ضوء علاقاته وتفاعلاته الخارجية مع المكان والزمان والإنسان.

ومن هذا المنطلق الكوزموبولي، استطاع إدوارد سعيد أن يصبح واحدا من أبرز المفكرين في القرن العشرين، ومن أكثرهم حضورا في عالم الأدب المقارن والعلاقات الدولية الثقافية. وقد ساعده على تحقيق هذا التطلعات، التي نذر نفسه لها، ضخامة إنجازه في النقد الأدبي، وحقل الدراسات الثقافية المقارنة، وعمق حسه المقارني، واتساع دائرة انشغالاته الأدبية والثقافية والفكرية. لقد أصبح شهيرا ومؤثرا؛ له تلامذة ومريدون ومعجبون في كل أنحاء العالم.

ابتدأت مقاربات إدوارد سعيد النقدية الأولى، من حيث انتهى النقاد الجدد الإنسانيون، من مثل: آلن تيت Allen Tate، وولسون نايت Wilson Knight، وإدموند ولسون Edmund Wilson، وكريستوفر كلوديل Christopher Caudwell[٢٢]. وانتهى إلى حيث ابتدأ ت. س. إليوت في تنظيراته النقدية حول «نظرية الموروث»، و«نظرية الثقافة»[٢٣].

كانت منطلقات سعيد في بدايتها، منسجمة مع دعوات النقاد الإنسانيين الجدد، الذين أخذوا يبتعدون شيئا فشيئا عن سلفية إليوت الجمالية المحض، وانحيازهم نحو مفهوم دراسة الأدب

«في إطاره الحضاري». وإن كان إليوت في نقده المتأخر مال الميل كله نحو هذا المنحى. وعليه فإن توجهات «سعيد» النقدية الأولية، انسجمت نسبيا مع توجهات «ولسون» و«كلوديل»، التي تتمثل بدورها رؤية «ميشيل فوكو» في تفسيراته للعمل الأدبي. وهي رؤية ينظر إليها على أساس أنها من طبيعة تطور المنهج لدى النقاد الجدد. وعلى وجه الخصوص في كتابه «الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء». إن أكثر تلامذة فوكو تميزا في أمريكا هو «إدوارد سعيد»، وكفلسطيني، فإنه منجذب إلى الفهم النيتشوي في ما بعد - بنيوية فوكو - لأنها تسمح له بربط علائقي مقارني تأثيري «نظرية الخطاب» بالصراعات السياسية والاجتماعية الواقعية[٢٤].

ويكشف كتابه عن «الاستشراق» كيف أن صورة الغرب عن الشرق، التي كونتها أجيال من الباحثين، تلصق أسطورة الكسل والافتراء واللاعقلانية بالمشرقيين. وارتيابا في هذا الخطاب الغربي يتابع سعيد منطق نظريات فوكو: فما من خطاب يثبت على مر الزمن، بل هو سبب ونتيجة، وهو لا يتفنن في استخدام السلطة وحسب، بل يثير المعارضة أيضا.

يستكشف سعيد «أرضية» النصوص، ويرفض وجهة النظر القائلة إن الكلام في العالم، وإن النصوص منتزعة من العالم، وإن لها وجودا سديميا في أذهان النقاد فقط. ويرى أن النقد المعاصر يبالغ في «انفتاح» التأويل، لأنه يقطع الصلة بين النص والواقع. وتوحي حالة «أوسكار وايلد» لإدوارد سعيد أن جميع محاولات فصل النص عن الحقيقة الواقعية محكومة بالفشل، لقد حاول وايلد أن يوجد عالما مثاليا من الأسلوب، يختزن به الوجود كله في حكمة ساخرة. وعلى الرغم من ذلك، فقد جعلته الكتابة في صراع مع العالم الاعتباري، وأصبحت رسالة تجريمية وقعها وايلد وثيقة أساسية في قضية ملكية غيره؛ فالنصوص أرضية بعمق، أي أن استعمالها وآثارها يرتبطان بالامتلاك والمسؤولية والسلطة وعبء القوة.

ماذا بشأن سلطة الناقد؟ يرى سعيد أننا حين نكتب مقالا نقديا، فإننا ندخل في علاقة أو أكثر من علاقات النص بالجمهور، قد يتوسط المقال بين النص الأدبي والقارئ، أو يقف إلى جانب أحدهما. ويسأل سعيد سؤالا مثيرا عن السياق التاريخي والواقعي للمقال: كيف ينصرف كلام المقال، هل يتجه صوب الواقع، هل يبتعد عنه، هل ينفذ فيه وفي مجمل النشاط التاريخي غير السياقي والحضور الذي يتزامن مع المقال نفسه؟

ويمضي إلى توجيه سؤال السياق عن نظرية فوكو المعروفة أكثر، فالناقد لا يستطيع أبدا أن يستنسخ المعنى المتداخل لنص من الماضي على نص سلبي، بل إن عليه أن يكتب من داخل «أرشيف» الحاضر. إن سعيد نفسه، على سبيل المثال، لا يستطيع أن يتحدث عن وايلد إلا من خلال الألفاظ التي يتيحها الخطاب السائد الآن. الذي هو النتاج اللاشخصي لأرشيف الحاضر، ومع أنه لا يدعي مسؤولية ما يقول، فإنه يحاول أن ينتج خطابا «قويا»[٢٥].

إدوارد سعيد... تفكيك المركزية الغربية

يصدر سعيد في رؤيته النقدية وعمله المعرفي، عن تصور يرفض النظريات الأصولية في فهم الأدب والتاريخ، أي تلك التي ترى في الأصل الغربي - الأوروبي - مصدر إشعاع يغمر بضيائه الثقافات الأخرى. وقد كان كتابه «الاستشراق» بمنزلة نقد مضاد لكل النزوعات الأصولية في فهم الثقافة والأدب والنقد، حيث اختار لهجومه موضوعا من بين أكثر الموضوعات الشائكة في الفكر الغربي حول الشعوب الأخرى، وهو الدراسات الاستشراقية.

لقد استطاع ببصيرته النافذة، وعقله التحليلي - الذي هضم معارف الغرب ومناهجه الجديدة - أن يعيد تأطير هذه الصورة العلموية، التي تدعي الرصانة، والخاصة بفكر المستشرقين وإنجازهم، مفككا هذه الصورة، واضعا الاستشراق في إطاره التاريخي الثقافي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وصولا إلى النصف الأول من القرن العشرين: «... إن الاستشراق، باختصار، هو الأسلوب الغربي للسيطرة على الشرق وإعادة بنيته، وامتلاك السيادة عليه»[٢٦].

والحق أن كتاب سعيد «الاستشراق» Orientalism - 1978، رغم الكثير من النقد الوجيه أحيانا الذي جوبه به، قد غير فعلا من النظرة التي كانت سائدة، وذلك بإبرازه للنسق المعرفي الذي يحكم الاستشراق، كما هو الحال في خطابات كثيرة أخرى. ومن أبرز معالم هذا النسق، كما بينه سعيد، هو أن الاستشراق أسلوب معين في الثقافة الغربية في التحدث عن الشرق والبحث فيه وتوظيفه، أسلوب يعكس الثقافة المنتجة أكثر مما يعكس موضوع التأمل أو التخيل أو البحث، وهو الشرق. ففي الثقافة الغربية ظل الشرق غالبا تكوينا هلاميا، سواء على المستوى الجغرافي أو الثقافي، تكوينا يعكس متغيرات الثقافة الغربية، وإن ظلت له ثوابت أو أنماط تفكير وتخيل مستقرة. ومن أبرز هذه الثوابت أن الشرق نقيض الغرب سواء بالمعنى السلبي، وهو الغالب، أو الإيجابي، كما في تصور الشرق جنة أرضية للحلم عند الرومانطيقيين غالبا.

إضافة إلى ذلك يبرز سعيد في دراسته التكوين المؤسسي للاستشراق وارتباطه بالمصالح السياسية الغربية، من حيث إن ازدهار الشرق جاء مواكبا للتوسع الاستعماري والإمبريالي الغربي، فهو معرفة تنتج القوة، وقد وظف كثير من المستشرقين علمهم بالشرق لخدمة المصالح السياسية لبلدانهم، على نحو معلن أحيانا وخفي أحيانا أخرى.

وهكذا أثبت سعيد أن الاستشراق كم هو مشبع بالتمركز الثقافي المحدد المقنن؛ فكل مجموعة من المستشرقين لها شفرتها الخاصة، حتى لو تكونت من شخص واحد، هي بالضرورة مؤسسة ثقافية. إن مفاهيم الغرب عن الشرق قد أطرت مفهوم الشرق ليصبح مؤسسة ثقافية، رغم أن الدراسات الاستشراقية ادعت العلمية المحايدة، وأنها تتعامل مع الشرق كوجود موضوعي.

لقد أصبح كتاب الاستشراق من الكتب الأساسية في القرن العشرين، العابرة للتخصصات التي أثرت في عملية تغيير التفكير في موضوع الاستشراق، بل أصبح ملهما لقطاع واسع من النقاد والباحثين في الدراسات الثقافية وتحليل الخطاب، الذين بدأوا يعيدون النظر في الكثير من المسلمات، التي روج لها الخطاب الغربي في العلوم الإنسانية.

كان «الاستشراق»، إذن، قد وضع إدوارد سعيد في دائرة الضوء، بوصفه موضوعا للتفكير، وحول الهيمنة الثقافية لمجال ثقافي أو قومي على آخر، وحول الأصالة والتحرر والحرية. وهي أسئلة بحثتها أعمال تالية لإدوارد سعيد، بدءا من «الاستشراق» مرورا بـ «العالم والنص والناقد» The world , the texte and the critic - 1983، وصولا إلى عمله «الثقافة والإمبريالية» Culture and imperialism - 1993 الذي يوسع أطروحة الاستشراق، لتشمل جهات جغرافية أوسع في العالم تتجاوز الشرق، كما تشمل حقول بحث وإبداع كالرواية والشعر، دارسا في هذا الكتاب التحليلي الواسع الاطلاع والمعرفة، علاقة صعود الرواية وتطورها بالتوسع الإمبريالي.

حاول «سعيد» أن يعالج في كتابه الأخير «الثقافة والإمبريالية» القضايا، التي تناولها في كتابه «الاستشراق» بشكل أوسع، وبمنهج جديد وبأساليب تحليل جديدة. الأمر الذي حاوله بالضبط، هو تقديم أجوبة جديدة عن أسئلة أثارها «الاستشراق»، واستكمال تلك الأسئلة «غير أنني حاولت أيضا أن أكون أكثر تحديدا فيما يخص مقولات منهجية متعددة، بالإشارة إلى الأعمال الجمالية. فإنه يمكن لهذه النتاجات أن تكون أعمالا عظيمة من إبداع الخيال (...) ولقد حاولت أيضا أن أظهر أدبا ونقدا جديدين، قد بزغا بعد الحرب العالمية الثانية»[٢٧].

ويشرع «سعيد» بعد هذه التوضيحات لمسلكه وتوجهاته النقدية الجديدة، التي تحولت من الإطار الحضاري العام إلى النواحي الجمالية في بنية النص، في تحليل النصوص مقارنا. ينطلق من إيمانه بالإنسان والحرية، وضرورة التواصل، والتفاعل، والإثراء المتبادل بين الآداب، والصراع ضد الاستعلائية والتسلط والمركزية الغربية، بأسلوب يشبه لغة إليوت وكلاسيكيته الجليلة، وفي قوة فكره مع حدة متوهجة من عباراته وجمله. يتجاوز نسبيا حدود الجامعية الجامدة، غير أنه يحتفظ بصرامتها المعرفية وشروط تكوينها. فالمفاهيم تتضمن قواسم إنسانية مشتركة، تجعلها قابلة للتداول والإفادة. وفي حديثه عن النظريات في تنقلها من بيئة ثقافية إلى أخرى، يرى أنها متغيرة بالضرورة بتغير البيئة، متخلقة بأطوار الفكر والثقافة، الذي تخوض غماره أو يخوض غمارها، ثمة دائما عنصر متحرك وآخر ثابت، عنصر مضيف وآخر مضاف إليه[٢٨].

في مؤلفه «الاستشراق»، تصدى إدوارد سعيد لدراسة الشرق المخترع بواسطة الغرب، متزودا بترسانة من الأدوات النقدية المتميزة في كتابة ميشيل فوكو النيتشوية / الجديدة، التي

تقرن المعرفة بالقوة، والحقيقة بإرادة الحقيقة: الخطاب، التمثيل، علاقات القوى، الإقصاء، الإنشاء. وظفها سعيد في خدمة المفهوم المركزي المعتمد «الإنشاء»، أو الإنشاء الخطابي، وفائدة هذا المفهوم العلومية هي الكشف عن عمليات الاستنباه الخطابي للدلالة، في عملية الإنتاج المعرفي بحثا عن إرادة المعرفة في المعرفة، عن كوامنها الكامنة في الخطاب، بالتعاطي مع المعرفة كآثار أركيولوجية، ومع الخطاب كأثر معرفي، بعيدا عن أي سببية أو غائية تبسيطية، حيث تكون القراءة - حسب فوكو - إعادة قراءة والكتابة إعادة كتابة المكتوب والمقروء، ولا يبدو أن إدوارد سعيد يعتمد قراءة فوكو بحذافيرها، وإنما يتبنى بعض مصطلحاتها المنهجية في مجاله الأكاديمي، كأستاذ للأدب المقارن في الجامعات الأمريكية[٢٩].

والاستشراق حسب إدوارد سعيد، هو أسلوب من الفكر قائم على تميز أنطولوجي (وجودي)، ومعرفي (إبيستمولوجي) بين الشرق والغرب، اعتمدته الدراسات الأكاديمية الغربية في إعادة تشكيل الشرق وصياغته، في عملية الإنشاء الخطابي، في إطار علاقة القوة والغلبة في مرحلة ما بعد عصر التنوير.

وإلى جانب فوكو ومصطلحاته الأثرية (الأركيولوجية)، يعتمد سعيد التمييز بين الذي قدمه المفكر الماركسي «أنطونيو جرامشي» في تمييزه ما بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي، وتداخلات المجتمع السياسي مع المجتمع المدني عبر ما أسماه جرامشي بالإقرار، الناتج عن سيطرة أشكال ثقافية معينة في مجتمع كلياني، غير مباشرة، كنتيجة لمؤثرات المجتمع السياسي في المجتمع المدني، وقد استخدم سعيد هذا المفهوم كأداة لاستبيان علاقة الثقافة بالسياسة، والسلطة بالمعرفة، وعملية الاستبناء المعتمدة في مجال «الاستشراق» بصفة خاصة، والثقافة والإمبريالية بصفة عامة.

والسؤال المطروح: إلى أي مدى استطاع أستاذ الأدب المقارن أن يكشف عن شبكة التداخلات النصية أو المعرفية والفروعية في دراسته لموضوعة الاستشراق؟ وهل وقع يا ترى في مطب الاستشراق «المضاد»، أو «الاستشراق معكوسا» كما لاحظ النقاد العرب.

الحقيقة أن ما كتب ضد كتاب «الاستشراق»، لم يأت فقط من قبل مستشرقين غربيين، فهناك أطروحات عربية مهمة، بل وجذرية، في هذا الصدد ما كتبه: هادي العلوي، ومهدي عامل، وصادق جلال العظم[٣٠] ونحن لا نتبنى أي نقد من نقود هؤلاء، ولكن نتساءل: هل يوضع كل الاستشراق في سلة واحدة؟

وماذا عن ذلك الاستشراق الذي لم يتحول إلى ممارسة كولونيالية كالاستشراق الألماني والروسي، وهما في نظرنا استشراقان بريئان بالمعنى الأكاديمي، ولم يتأثرا لا بالنزعة الكولونيالية، ولا بتصوير العربي على نحو قبيح، وما رأيه مثلا في مستشرق ألماني مثل «نولدكة»، الذي دعا إلى تدريس المعلقات الشعرية العربية في المدارس الابتدائية، بدلا من النصوص الألمانية.

وما الأثر الذي تركته الطريقة البينية في الفكر النقدي؟ وهل الكوزموبوليتانية المتوزعة على جانبي «الفالق الإمبريالي» بتعبير إدوارد سعيد علامة من علامات الإقرار، أم هي بالأحرى علامة من علامات اللاإقرار حسب تعبير سعيد نفسه؟ وهل ثمة حاجة لعلم اسمه «الاستغراب» كحاجة ارتكاسية تقوم على استبناء الغرب بواسطة الشرق، كما حاول أحد المفكرين العرب تأسيسه على تجربة «الاستشراق» الغربي، ونقصد بذلك المفكر «حسن حنفي»، أم أن المعرفة تبتغي أن تكون مسكونية، مشاعية بمنأى عن إرادات القوة والسلطة والسيطرة؟

يتراوح منهج إدوارد سعيد في كتاب «الثقافة والإمبريالية» بين التحليل النقدي للنصوص والمنهج المقارن، أي يشكل في وحدة منهجية، يمكن أن نسميها بالمنهج «التحليلي المقارن»، حيث يرد النصوص السردية إلى مصادرها الكبرى وجملة مكوناتها الثقافية، التي تتشكل من تعددية معرفية هائلة، يضبطها ويتحكم فيها ويسيرها المحرك الأيديولوجي، ويتم هذا كله في ضوء منهج تأويلي؛ فالقراءة النقدية تؤول ثنيات وفجوات الكتابة، وصولا إلى المقصدية المسكوت عنها في سطوح الكتابة الفنية المضللة، التي تدمغ بمجازها السردي الوجه الأيديولوجي المراوغ. تسعفه في ذلك حوارية قائمة على تعدد الرؤى ووجهات النظر، وغياب سلطة المحور ومركزيته.

يمكن أن نعيد تصورات سعيد السابقة، فيما يتعلق بمنهجية القراءة، إلى فكرته الأساسية حول تهجين الثقافات واختلاط هويتها، وهجومه المستمر على الرؤية المحافظة، التي تغلف الهوية بادعاءات جوهرية، بحيث تفصل البشر بعضهم على البعض الآخر بسيف بتار. ولعل تعريف الهوية والثقافات، من ثم، بأنها متغيرة غير ثابتة، هو ما يعطي كتاب «الثقافة والإمبريالية» قوة دفعه وأصالته، وذهاب سعيد بعيدا في مشروعه الثقافي والشخصي، بوصفه مقيما «بين الثقافات» وعلى حدودها المشتركة.

لقد حاول سعيد في كتابه ذاك، الذي عده تتممة لـ «الاستشراق» أن يحلل فكرة الإمبراطورية، والتوسع والامتداد الجغرافي للإمبريالية الغربية في آسيا وأفريقيا، واتصال الحضور الإمبريالي بالثقافة، وكونه جزءا مشكلا لمعنى الثقافة في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، ومن ثم لم تكن غاية «الثقافة والإمبريالية» تقديم قراءة متوازنة لما كتبه كتاب الغرب عن العالم الثالث، وما كتبه كتاب العالم الثالث عن بلادهم، كما أن القراءة الطباقية التي تحدث عنها سعيد، ليست سوى مقترح يعرضه للتخفيف من فائض التحيز، الذي يغمر الكتابات الغربية عن العالم الثالث.

لكن هذه القراءة المقارنة بالمعنى الواسع والعميق لفعل المقارنة، ليست هي موضوع الثقافة والإمبريالية، مثلما لم يكن كتاب الاستشراق معنيا بتقديم قراءة مصححة للخطاب الاستشراقي، إذ إنه كان معنيا في الحقيقة بتحليل الأنظمة الداخلية الاستشراقية: كيف تشكل هذا الخطاب، وكيف كان يعمل بنوع من الآلية الداخلية، وما غايته وطرق اتصاله

بالسلطة التي تستعمله. وهذا التحليل مدين بقوة لعمل ميشيل فوكو، الذي تأثر به إدوارد سعيد كثيرا خصوصا في الاستشراق، رغم افتراق السبل بين فوكو وسعيد، من حيث فهمهما المختلف لغايات تحليل الخطاب والفوائد، التي نجنيها من عملنا على الخطابات بأشكالها المختلفة[٣١].

إن كتاب «الثقافة والإمبريالية» كتاب شامل يتسم بالموسوعية، فهو يجمع بين التاريخ والسياسة والجغرافيا والأدب والفلسفة والنقد والفن. ويمكن أن نصنفه ضمن الأدب المقارن من وجهة نظر المدرسة الأمريكية، التي ترى أن المقارنة تتجاوز الأدب إلى الفنون والأفكار، تمتد إلى عوالم أرحب؛ فالتشابك والتوالد والتداخل والتثاقف والتمايز والطباقية والحوارية، تشكل نسيجا واسعا من المرجعيات والروافد في منهج سعيد النقدي المقارن.

يعد مفهوم المثاقفة أو التداخل الثقافي أبرز مظاهر ومفاصل الكتاب المنهجية، ويعني هذا حوارية الثقافة بمصطلح «باختين»، التي ترفض فكرة المركز والهيمنة المونولوجية، وتنبذ الأسس المعيارية القديمة في تقسيم وجهات النظر إلى كبيرة وصغيرة. وترتبط بهذا المفهوم التعددية الثقافية التي تشكل الهوية الحضارية، إذ هي لا تفضي بالضرورة دائما إلى السيطرة والعداوة، بل تؤدي إلى المشاركة وتجاوز الحدود وإلى التواريخ المشتركة والمتقاطعة.

وضمن هذا المفهوم الحضاري للتعددية والمثاقفة، وجد سعيد أنه ضمن المقاومة الوطنية للإمبريالية نفسها في كل مكان تقريبا، كان ثمة تيار نقدي. ويعبر سعيد ضمن هذا التيار الإشكالي للتعددية الثقافية عن مفهوم ثقافة التقاطع، الذي أثاره الاتجاه السلافي في الأدب المقارن وأثاره مؤتمر بودابست عام ١٩٦٢، ونوقشت فيه قضية الاهتمام والعناية بالثقافات والآداب الصغيرة، وتخفيف حدة المركزية الغربية والهيمنة الفرنسية والأمريكية آنذاك، ومن هنا يرى أن عالمنا هو عالم من المشاركة والثقافات المتقاطعة، التي تمتلك علاقاتها ونزاعاتها من الثراء ما يمتلكه التاريخ الإنساني عينه[٣٢].

وبعد هذا كله فالكتاب يدور حول الماضي والحاضر، ويضرب في خطوط الطول والعرض شرقا وغربا، على نحو حواري بين الثقافات والآداب والشعوب والقوميات، ينم عن التعدد والتعارض والانفصال والاتصال.

انصبت جل توضيحات «سعيد» المقارنية على جنس الرواية. وهو اهتمام متأخر أخذ من جهود النقاد الجدد تلامذة إليوت، حيث انصرفت تطبيقاتهم الأخيرة عن جنس الشعر، وأولت اهتمامها بفن الرواية. وهذا في حد ذاته مظهر من مظاهر، تداعيات النقد الجديد وتطوراته. فالرواية لدى سعيد شكل ثقافي الأهمية، قبل أن تكون شكلا أدبيا لما تمتلكه من خصوصية نوعية، تنفتح على استيعاب المنظور الحواري القائم على تعددية وجهة النظر، والإشارات والتجارب وتلونها بآفاق مختلفة في طبيعة استيعاب الرؤى.

يربط «سعيد» بين الفضاء الروائي ومكوناته الفنية، لا ربطا آليا جامدا - كما رأينا بعض مواصفاته في النقد البنيوي - بل يربط ربطا حيويا خلاقا جماليا، كما هو الشأن دوما عند النقاد الجدد. يوضح كيف تتجسد الوشائج في بنية الرواية ذاتها وآليات تشكيلها. وهو يعيد - مقارنا - قراءة الإنتاج الروائي الغربي عبر مائتي عام بذكاء، لا يقل نجابة عن ذكاء إليوت في إعادة قراءته للتراث الشعري الكلاسيكي من هوميروس إلى شكسبير. ببصيرته النافذة وألمعيته - على حد تعبيرات النقاد الجدد الأمريكيين - ينقل هذا النهج في التحليل المقارن إلى سياق الكتابة الإبداعية الغربية، ليصف أعمال كبار منتجيها من جين أوستين إلى كامو.

يكثر سعيد في نقده من مصطلحات النقاد الجدد وعلى رأسهم إليوت مثل: السخرية، والتهكم، والمفارقة [٣٣]. فهو عندما يقارن بين أعمال كامي وكيبلنج وآخرين يقول «لكي يموضع المرء كامي في معظم تاريخه الفعلي، ينبغي أن يكون متيقظا بالغ التنبيه لأسلافه الفرنسيين الحقيقيين، إضافة إلى أعمال الروائيين (...). إن أسلوبه النظيف، والمعضلات الأخلاقية المبرحة التي يعريها، والمصائر الفردية المعذبة لشخصياته،التي يعالجها بقدر عال من الرهافة، والمفارقة اللاذعة المقننة، هذه الخصائص كلها تمتاح من تاريخ السيطرة الفرنسية على الجزائر، بل تعيد في الواقع إحياءه بدقة، وبغياب لافت للندامة والرأفة والتعاطف الشعوري»[٣٤].

إدوارد سعيد وآفاق المقارنة العالمية

يمكن تلخيص أبرز ملامح منهج سعيد النقدي في المنهج المقارن الذي يحمل سمة «العالمية»، وهذه الملامح بمنزلة العلامة المشكلة والمشخصة لحضوره النقدي في العالم، كما أنها تمثل دواعي خصوبة الوعي النقدي المقارني لديه.

يرى سعيد أن لكل نص عبقريته الخاصة، كما أن لكل إقليم جغرافي في العالم عبقريته، وبذلك فتح تلقي النص على آفاق خارجية، وجد فيها أن النص الأدبي أو الأدب عامة، ما هو إلا عنصر أو طرف أو مقوم أو نسق من أنساق الثقافة المترامية الحدود، القائمة على تعددية حوارية هائلة؛ من حيث التنوع في الأشكال والروافد والأنواع، ومن حيث الانفتاح والمرونة والقابلية على التفاعل والتثاقف.

أشار سعيد في مقارناته إلى أدباء ومفكرين من العالم الثالث، في معظم كتاباته، وخاصة في كتابه «الثقافة والإمبريالية»، كما كتب عن الإسلام وتغطيته في الغرب، مننددا بدور الكتابة والنشر في تواطئها مع مشاريع الاستحواذ والاستغلال. ونشر دراسات قيمة عن فلسطين وعن محمود درويش ووليام بتلر ييتس مقارنا. كما أنه اشار في كتاباته إلى أصوات من العالم الثالث. وفي بعض الأوساط يعرف سعيد باعتباره منشئ نقد ما بعد الكولونيالية.

وكتب سعيد عن كتابات أدباء وأدبيات من العالم الثالث، الذين يكتبون باللغة الإنجليزية أو الفرنسية، من أمثال: إيمي سيزير، وأهداف سويف، وسينو أتشيبي، وهو يرى أن كتاباتهم تساهم في تفكيك المركزية الأوروبية.

تبرعم المنهج التحليلي المقارن في كتابه «الاستشراق»، سالكا منهج النقاد الجدد الإنسانيين، ثم عاد متبلورا واضحا كما لمسناه عند إليوت[٣٥]. وانحصر في العلاقة بين «النص والناقد»، التي تتميز باختفاء المؤلف الخالق للنص. ويظهر في هذا المكون بعدا روحيا كلاسيكيا لنقده، يكثر من اصطلاحات إليوت الكلاسيكية مثل: المقابلة، والمطابقة لوصف حالات مختلفة من علاقة التضاد بين الكلمات أو الأفكار والمعاني. كل هذه المنطلقات التصورية، تدخل في تكوين منهج «سعيد» القائم على العلاقة «الضدية» أو حسب تعبيره «القراءة الطباقية»، من أجل فهم العلاقة بين الاستعمار وضحاياه، أي فهم العالم الذي نعيش فيه، لأنه عالم صنعته الإمبريالية، التي لم ينج منها شيء، حسب عبارته.

وتنصهر هذه المقومات أيضا لتشكل منهجه في التعامل مع النص الأدبي، تعاملا مثيرا. يتجاوز المناهج المغلقة كالبنيوية، كما يتجاوز المناهج الاجتماعية و«اليسار» بوجه خاص، نحو «مسار» إليوت وسننه السلفية الكلاسيكية. فينطلق سعيد بالتقريب من قول إليوت: «إن التراث، يتضمن في المقام الأول، الحس التاريخي، ويتضمن الحس التاريخي إدراكا حسيا لماضوية الماضي وحضوره أيضا»[٣٦].

ويبدو «إدوارد سعيد» من خلال هذا المنهج متميزا بحضوره النقدي عالميا، في مرحلة ظن الكثير فيها أن النقد الجديد، كما دعا إليه إليوت، أصبح متجاوزا. وتدخل في هذا النقد - كما أشرنا - درجة عالية من الوعي بخصوصية النتاج الأدبي، وعبقرية كل عمل فرد، وبأهمية التقنية، واللغة، والتشكيل الكلي لروح النص. كما أوضحه إليوت في «نظرية الموروث والموهبة»، يقول إدوارد سعيد في هذا النطاق «لكل نص عبقريته، كما أن لكل إقليم في العالم عبقريته، بتجاربه المتقاطعة الخاصة، وبتواريخ النزاع المتداخلة الخاصة به، ويمكن تمييز مفيد، فيما يخص العمل الثقافي، بين الخصوصية والسيادة (أو الحصرية التنسكية)، ومن الجلي أنه ينبغي لأي قراءة ألا تعمم إلى درجة إلغاء هوية نص ما، أو مؤلف ما، قد أصبح عرضة للخلاف. إن «هند» كبلنج، لها خصيصة من الديمومة والحتمية، تنتمي لا إلى تلك الرواية المدهشة وحسب، بل إلى الهند البريطانية أيضا، إلى تاريخها والمنافحين عنها»[٣٧].

تقوم أعمال إدوارد سعيد النقدية على نظرة عالمية وتاريخية وإنسانية، نظرة تحليلية، تعتمد على العقلانية وتسعى إلى نبذ التطرف ونصرة الحقيقة، من أجل المساهمة في تأسيس مجتمع مدني عالمي، تسوده العدالة. فكتابه «العالم والنص والناقد»، دراسة في «نقد النقد»، وفي دور النقد الاستراتيجي في المجتمع؛ وهو يتعامل مع النقد الحديث ابتداء من القرن الثامن عشر

إلى الثمانينيات من القرن العشرين. وفي مقاله بعنوان «الدروب المطروقة والمهجورة في النقد المعاصر»، يقول سعيد: «إن النقد في أمريكا أكثر عالمية في هذه الآونة، بطريقة واضحة تماما، فالتدخل الفرنسي الدائم في الخطاب النقدي الأمريكي، أدى إلى انفتاح الأبواب على بقية أوروبا، كجنيف وإيطاليا وألمانيا الاتحاد السوفييتي، وتآكلت مركزية الدراسات الإنجليزية، والتحول الذي أصاب النقد الجديد، وأصبحت بعض الأسماء رائجة مثل: فوكو، كريستيفا، تودوروف، جاكبسون، أدورنو، غيرهم، وراجت معتقدات جديدة مثل النصية»(٣٨).

ويقوم الكتاب برسم خارطة مجسمة للنقد الحديث بأبعاده التاريخية، موضحا الاختلاف بين ما يراه النقاد وما يعجزون عن رؤيته، رابطا بين المعضلات النقدية المعاصرة، وإسهام المفكرين الكلاسيكيين والعرب في إلقاء الضوء عليها. وهو في كل هذا يوظف معارفه الموسوعية، وعمقه الفلسفي وأسلوبه السلس.

في كتابه السابق الذكر، عمق سعيد فكرته الأساسية عن ترابط الإنجاز النصي والعالم، وشروط الحياة اليومية للبشر، رافضا تصورات منظري ما بعد البنيوية، الذين يرفضون أي مقاربة لعلاقة النص بالعالم، مفضلين الاهتمام بالتداخل النصي، إنهم كما رأى سعيد لا يقدمون «أي دراسة جدية لمفهوم السلطة، سواء من حيث الطريقة التي تنقل بها السلطة؛ تاريخيا وظرفيا من الدولة إلى المجتمع المشبع بالسلطة، أو بالعودة إلى العمل الفعلي للثقافة، ودور المثقفين والمؤسسات والأجهزة الاجتماعية»(٣٩).

ومن الواضح أن هذا النقد الذي وجهه سعيد إلى منظري ما بعد البنيوية، يمس بصورة عابرة ملهمه الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو. ومن هنا فإن علاقة سعيد بفوكو تبدو متغيرة غير ثابتة، فهو رغم نهله من عمل فوكو وعده له مصدرا منهجيا أساسيا، لا غنى عنه يزوده بتعريفه للخطاب، ويدله على أشكال لموضع السلطة في الخطاب، فإن سعيد يبدو مشككا فيما يتعلق بفهم فوكو للسلطة، ويرى أن هذا الفهم يقود إلى نوع من عدم المشاركة السياسية، خصوصا أن الفيلسوف الفرنسي لا يؤمن بأن النظرية أو التحليل يؤديان إلى أي فعل، إن منهجية فوكو في تحليل علاقات القوة والمعرفة، تعمل على فضح صيغ التوتاليتارية، وأنظمة الاستبداد وأشكال عملها في الفكر والمؤسسات، لكن ذلك لا يقود إلى أي مقاومة، ولا يحفز على وضع برنامج عمل، وهذا هو الفرق الحاسم بين تفكير كل من فوكو وإدوارد سعيد، الذي يشدد على مفهوم المقاومة وعلاقة النصوص بشروطها المكانية الزمانية. ومن ثم فإن سعيد يؤسس في «العالم والنص والناقد مفهومه لدنيوية النصوص، ويقارن بين ما يسميه النقد الديني والنقد الدنيوي، مفضلا النقد الأخير الذي يرى أن النصوص الأدبية «في أكثر أشكالها مادية، تكون مشتبكة بالظرف والزمان والمكان والمجتمع»(٤٠).

يميز في مشروعه النقدي بالمقارنة بين صنفين من النقد في مجال الإنسانيات: نقد ديني، ونقد دنيوي. وقد وضع «النقد الدنيوي «عنوانا لمقدمة كتابه «العالم والنص والناقد»، و«النقد الديني» عنوانا للخاتمة. ورغم أن سعيد يطرح موضوع العلاقة بين الدين والنقد في سياق غربي، فإن الكتاب يستعرض أفضل من غيره ثوابت وخصوصيات النقد عند هذا الأكاديمي الفلسطيني البارز. كيف يمكن للخطاب النقدي أن يستعيد وضعه القديم كمشروع جماعي إنساني وحقيقي؟ هذا السؤال الذي ختم به سعيد كتابه المذكور، يتضمن فكرة مركزية مفادها أن النقد كان في السابق دنيويا مدنيا إنسانيا، ولكنه اليوم أصبح دينيا، نتيجة الحضور الديني العالمي المزايد في الخطاب النقدي.

ومن ثم يؤسس في كتابه «العالم والنص والناقد» مفهومه لدنيوية النصوص، ويقارن بين ما يسميه النقد الديني والنقد الدنيوي، مفضلا النقد الأخير، الذي يرى أن النصوص الأدبية في أكثر أشكالها مادية تكون منشبكة بالظرف والزمان والمكان والمجتمع. باختصار إنها موجودة في العالم (الدنيا)، ومن ثم فإنها دنيوية.

إن النقد الدنيوي بالنسبة إلى سعيد؛ هو النقد الموجه إلى الأمور الدنيوية، ومن ثم فهو يدخل في إطار التاريخي والنسبي والمتحول. أما النقد الديني فعلى العكس؛ هو الدخول في إطار التاريخي والمطلق والثابت، ويلازم النقد الديني التعامل مع النصوص الأدبية كأنها مقدسة وثابتة، كما أنه يتعامل مع المدارس النقدية كأنها ملل ونحل[٤١].

إن إقصاء الدين من الممارسة النقدية إجراء مستحيل، لأن الدين - من المنظور البراجماتي - عقيدة، واللادين عقيدة كذلك، بغض النظر عن شكليات العقيدة أو تلك. فالبداية والمنهج بالنسبة إلى النقد الغربي لم يعرفا المفارقة بين الدين والدنيا، بل إن طابعهما الأصلي كان دينيا بامتياز. كل ما في الأمر أن ذلك النقد، وهو يستلهم في مساره مدارس وتيارات ومناهج مختلفة، جعل حضور الخطاب الديني في كتابات النقاد، يتراوح بين الجلاء والخفاء. فالفرق بين العلمانيين «إدوارد سعيد» و «رولان بارت» Roland Barth محدود إذا ما قورن بالحاصل بين سعيد «العلماني»، ونورثروب فراي Northrop Frye «الغنوصي المسيحي»، وهارولد بلوم Harold Bloom، وفرانك كيروود F. Kerwode، لأنهم ألفوا كتبا عن «الكتاب المقدس»، أو أعطوا لمشاريعهم النقدية بعدا لاهوتيا. لقد اتهم سعيد النقاد الثلاثة بالقيام بوظيفة القسيس[٤٢].

لم يشارك سعيد بصورة مباشرة في تلك المعارك من أجل السيادة والريادة، ولكن موقفه من «أصنام» مثل: جرامشي، وفوكو وغيرهما، لا يخفى على قرائه ومتتبعيه. أما رجوع الدين بمعناه التقليدي وبأسلوب علني إلى الكتابة النقدية والفكرية بصفة عامة، كما يلاحظ سعيد نفسه، فهي ظاهرة عادية بالقياس إلى درجة الفردية المعادية للاخر والعبثية اللغوية، اللتين أضحتا تميزان حقلي الفكر والإبداع، تحت شعار ما بعد الحداثة.

ويبدو أن إدوارد سعيد في كتابه «النص، العالم، والناقد» متأثر بالناقد «إيريك أويرباخ» Erich Auerbach، وفيكو Giambattista Vico(٤٣). وقد حذر في بحثه المعنون «فيلولوجيا الآدب العالمية»، الذي نشر عام ١٩٥١، ويقدم في كتابه «المحاكاة» شهادة على تنوع الأدب الغربي، وحيوية تجلياته المختلقة بدءا من هوميروس وصولا إلى فرجينا وولف. كما يدعو فيه إلى التبحر في الاطلاع والتمكن من لغات متعددة، يشكلان طريقة مثلى للفهم والدراسة، وهي الطريقة التي نادى بها «جوتة»، ومثلت أساسا لفهمه الخاص للأدب الإسلامي والشرقي.

انطلاقا من هذه الحقيقة، ألا يعتقد سعيد أن ظهور من يقول من جماعات دينية وفكرية بفشل المشروع الحداثي في الغرب (أزمة روحية، طغيان رأسمالي، تلوث بيئي، انحلال خلقي، إبداع أناني ولا إنساني)، ويدعو إلى ضرورة إعادة النظر في خطاب الحداثة الغربية وما بعدها أمر عادي، ويستدعي منه شخصيا مراجعة لدور الدين في حياة الإنسان؟ ألا يستحق الوضع الراهن وقفة متأنية من سعيد وباقي النقاد العلمانيين أمام «حقيقة» الخطاب الديني، وعلاقته بالنشاط الفكري للإنسان بصفة عامة، وبالنقد على وجه الخصوص؟(٤٤).

طرح إدوارد سعيد مصطلح «النقد الدنيوي، أو المدني» عام ١٩٨٣، في مقدمة كتابه السالف الذكر، ومر على المصطلح زمن لم يحظ فيه بقبول من النقاد، كذلك القبول والانتشار، الذي حدث لنقده لخطاب الاستشراق، غير أن سعيد لم يغفل عن مصطلحه، وظل يعود إليه ويعاود الوقوف عليه، وقد أخذ عدد من النقاد الآن يعودون إلى المصطلح، مما أحيا الحديث عن المفهوم، وهو مصطلح يضع الناقد على حدة الشفرة بين النظام المؤسساتي، الذي يدير فعل الناقد وبين الثقافة التي تتحدى فعل النقد في حيويتها كحدث غير ممنهج، وسعيد يرى هنا على الناقد أن يحول هذا التعارض، بين النظام والثقافة إلى تجانس يخدم الفعل النقدي، عبر استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدي ذاته، مع انفتاحه على الأقليات المهمشة، ومع كسر الحدود القومية والعرقية من أجل تحقيق خطاب عالمي إنساني، ومن أجل تحرير الناقد من هيمنة الانتماءات العمياء عليه.

ولا بد من وضع الناقد والنص معا في حالهما الفعلية، من حيث وجود بعدين متجاوزين معا هما البعد الجمالي والثقافي، من حيث إن الثقافي ظرفي بالضرورة البشرية والحياتية، وبما أن اللغة ظرفية مع ما تملكه من إمكان جمالي فإن النص ظرفي أيضا، والناقد بما أنه كائن بشري فهو ظرفي كذلك، وهذا ما أدى بسعيد لأن يطور مقولة «ريكور» P Ricoeur عن تجاوز المخاطبة مع الظرف(٤٥).

فالنص ظاهرة تعبيرية ظرفية، وبما أنه كذلك فلا بد إذن من وقوف الناقد على هذه الحافة، التي تجعله في موقع جامع بين الثقافة والنظام، بين التعبير الحر والتعبير الممأسس، ولذا يتحتم عليه أن يرى فعل المؤسسة من جهة، وأن يحرر نفسه من سلطتها عليه وعلى النص.

يرى سعيد أن أشكال النقد المعاصر، قد أسهمت في تقريب النصوص الأدبية وتذوقها وإدراكها، إلا أنها لتخصصها وصمتها تجاه ما يجري في المجتمع، قد أصبحت منعزلة ومنفصلة عن التاريخ والمجتمع؛ فالنظرية الأدبية في أوروبا؛ كالبنيوية والسيميوطيقا والتفكيك، كانت ثورية في الستينيات، تتحدى المؤسسات الجامعية والمفهوم البرجوازي للإنسانية، كما أنها تجاوزت انغلاق التخصصات للتعامل مع العقل الإنساني ككل. لكن هذا المد الثوري قد انحسر ليحل محله نوع من العكوف على النصوصية، مما باعد بين المفكرين وعزلهم عن قضايا مجتمعهم.

ومما ينبه إليه سعيد في الكتاب، هو العلاقة الحميمية بين النص وموقعه في المجتمع، والواقع السياسي والاجتماعي، بما فيه من قوى السلطة وقوى المقاومة، ويصر سعيد على أن هذه القوى يجب أن تأخذ بعين الاعتبار في النقد والوعي النقدي. وليثبت سعيد وجوه تلاحم بين الناقد ونقده، وبين المحيط والظروف التي يجد نفسه فيها، يحلل ويستشهد بأعمال كبار النقاد. ويحرض القارئ فكريا على البحث عن العلاقة التي تربط بين ناقد وظروفه، سواء كان ناقد يمينيا أو يساريا، طليعيا أو تقليديا، في محيط غربي أو شرقي. فالعبرة عند سعيد تكمن في العلاقة. ولهذا فهو يسرد أمثلة مختلفة كل الاختلاف لكنها متوازية على صعيد العلاقة.

وهذا ما مكن سعيد من كشف خطاب الاستشراق وخطاب الثقافة الإمبريالية، في حين أنه وضع نفسه في موضع المشارك الفعال، من دون أن يتقيد بانتماء يؤطر حريته، كما فعل مع الحركة الفلسطينية، حيث ظل فعالا ومشاركا دون أن ينضوي إلى أي من التنظيمات الفلسطينية، مما ضمن له موقفا نقديا حرا فيما بين النظام والثقافة، كما هي صورة الناقد المدني عنده[٤٦].

ويرى سعيد أن للثقافة سطوة فكرية تتغلغل في أذهان الأفراد، إلى درجة أن مفكرا ثوريا كماركس لم يستطع أن يتخلص من ربقة ثقافته العنصرية، عند تعرض في كتاباته للشرق والهند. يتعين عندئذ على المثقف - المتعلم الواعي - أن يتخذ موقفا معارضا من الثقافة السائدة، كما فعل سقراط وفولتير وجرامشي؛ فهم في معارضتهم للقوى الثقافية المهيمنة، توحدهم مع تطلعات المقهورين، مشكلين بذلك «مثقفين عضويين». لم يكتفوا بالسكوت والتبعية، بل تحدوا وصمدوا في وجه المد السلطوي. فالنقد عند سعيد هو التعامل مع ساحة حساسة من وعي الفرد، النقد عنده نقطة التقاطع بين مجموعة الانطباعات والتأثيرات الموجهة من الثقافة إلى الفرد، ورد فعل الفرد لهما بوصفه مشكلا ومحولا لمجراها[٤٧].

وهو ينطلق في نقده من رؤية عالمية، فالاطلاع على الأنثولوجيات والمجموعات النقدية والمجموعات النقدية، يعطينا فكرة عامة عن المواضع المطروقة وغير المطروقة. فالنقد اليوم في الولايات المتحدة يحمل بصمات النقد الفرنسي والإيطالي والألماني والسوفييتي، بعد أن

كان مقتصرا على النقد الأنجلوساكسوني. ونتيجة لهذا التغيير فقد أصبح الناقد المعاصر يلم بروائع أدبية غير إنجليزية. وهكذا اضطربت حدود الأدب القومي، كما أن توسع ميدان النقد إلى درجة احتواء نصوص فلسفية كنصوص روسو ونيتشه، وتعامله مع نصوص لا تنتمي إلى الأجناس الأدبية المتعارف عليها، قد أدى بدوره إلى تحويل محور النقد على آفاق عالمية رحبة. فالنص الأدبي أو الثقافي كأشعار جيرالد ماني هوبكنز، وأعمال أوسكار وايلد عالمية، ومع هذا فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالعصر والمكان؛ فالنص بنية وحدث، فالبنية تجعل منه عملا عالميا، يتجاوز مكانه وزمانه الأصلي(٤٨).

إن إدوارد سعيد وبهذا العمق، طرح مفاتيح مختلفة وليست كلاسيكية، كما درس كونراد الشخصية، وحاول تقصي الانعكاسات التي جعلته يشعر بنفسه كآخر داخل اللغة الإنجليزية. كما أن سعيد أدخل التاريخ باعتباره مكانا محوريا بتأثير لوكاتش، لكن سعيد عمقه وأدرك أنه بحاجة ماسة لمنح الجغرافية المكان دورا أساسيا.

كذلك نجح في أن يجعل الخطاب النقدي الماركسي مقبولا، داخل مؤسسة النقد الغربي المعاصر، وهي المؤسسة التي كانت قائمة أساسا على العداء للماركسية. ويمكن أن نشير إلى وعي سعيد الحاد بالأجناس الأدبية المختلفة، وكذا دوره في «إنزال» النظريات النقدية من أبراجها العالية، فضلا عن لغته التي تميزت بالبساطة، على الرغم من ثرائها وعمقها.

يقع منهج إدوارد سعيد بالضبط في منطقة «النقد الثقافي»، وهي منطقة تلتقي مع تعريف المدرسة الأمريكية للأدب المقارن، من زاوية توسيع المقارنة خارج الأعمال الأدبية، وتلتقي في الوقت ذاته مع المنهج التاريخي الفرنسي التقليدي، لكن سعيد يرفض المناهج الوصفية الشكلانية كما يصفها، لأن هذه القراءات تتناقض مع جوهر مبدأ المقارنة الثقافية التوسعية، التي لا تهتم فقط بجوانية النص وتركيبه الشكلي. فالنقد الثقافي المقارن يركز على مقارنة الثقافات ونصوصها وسردياتها المتنوعة والمختلقة، بدلا من قراءة الأدب المحض.

يشيء تعريف سعيد للعالمية والإنسانية بمقارنته بمفاهيمه عن الهوية، يشيء بإنسانيانوية طوباوية، لا وجودا في الواقع العالمي، وتجربة التاريخ نفسه التي يعول عليها سعيد في تحليلاته، فهي تكاد تكن رغبة عند سعيد، أكثر من كونها حقيقة في الماضي أو الحاضر. وهذه الإنسانوية الطوبائية، تتناقض مع التحليل العلماني، الذي يرغبه سعيد مستقبلا. وهذه الرغبة المستقبلية غير موثوقة أو مؤكدة، وهي غير مؤكدة في الحاضر، الذي عاشه سعيد حتى عام ٢٠٠٣، حيث هيمنة ثقافة التأمرك الاستعمارية، وثقافة التأرسل الإمبريالية(٤٩).

يؤمن سعيد بالتعددية، لكن التعددية في الواقع، هي مجموعة هويات متنوعة، لهذا فإن التخلي القسري للهوية عن نفسها، لمصلحة عالمية إنسانوية أمر شبه مستحيل. صحيح أن سعيد أشار إلى أنه من حق الهوية المقموعة أن تعلن عن نفسها وتؤكدها، لكنه رأى أن هذه

الخطوة الأولى، إذ عليها بعد ذلك أن تندمج في عالمية إنسانية لا حدود لها. وهذا يتناقض مع مفهوم التعددية حتى في المجتمع الأمريكي.

يستخدم سعيد، أسلوب البحث عن المتشابهات في النصوص، لمصلحة موضوعه الأثير إلى نفسه، أي تحليل الإمبريالية من خلال الرد الروائي، وأحيانا بعض الشعر. فالمركز في النص بالنسبة إليه، هو البحث عن تجليات الإمبريالية وأشكالها ودلالاتها، من حيث تمركزها حول معنى القوة ومحو الآخر في النص، لكن الإضافة المهمة التي أضافها سعيد في هذا التحليل، هي تحليل المقاومة النصية، وربطها بالمحيط وتفسيرها. ويشاركه في هذا الاتجاه من المقارنة عدد مهم من المفكرين والباحثين في الاستشراق، ودراسات الإمبريالية وما بعد الإمبريالية. يقول سعيد: «والأدب المقارن، حقل معرفي، أصله وغايته، تجاوز الانعزالية والانغلاق والمحلية الضيقة، ورؤية عدد من الثقافات والآداب معا - طباقيا. لقد كان دستور الأدب المقارن وأهدافه المبكرة، اكتساب منظور يتجاوز أمة المرء، ورؤية نوع من الكلية، بدلا من الرقعة الدفاعية الضئيلة، التي تقدمها ثقافة المرء الخاصة، وأدبه وتاريخه الخاصان. وإنها لمفارقة لاذعة، أن دراسة الأدب المقارن قد نشأت في مرحلة ذروة الإمبريالية الأوروبية، وأنها مرتبطة بها ارتباطا لا مراء فيه»[٥٠].

عالج سعيد فكرة هجرة النص، بتتبع رحلة الفكرة من مكان إلى مكان، مع الإشارة إلى التعديلات التي تطرأ عليها في أوطانها الجديدة، ثم أضاف لاحقا، أنها قد تتحول إلى عقيدة جامدة، ولاحظ مظاهر التشيؤ في الحياة المعاصرة الحالية.

فالنقد الثقافي المقارن هو طريق إدوارد سعيد، لأنه يكشف النص وما حول النص وما بعد النص، ويميل سعيد إلى الاستعانة، بمناهج التحليل في العلوم الإنسانية / كالتاريخ، والسياسة، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، فسعيد لا يؤمن بمقولة دريدا (لا شيء خارج النص)، ولا بمقولة ريفاتير (النص مكتمل بذاته). وهو يرى أن الوقوف عند الأدب المحض، هو مسألة أيديولوجية لإخفاء المسكوت عنه في النص، وفي مقابل نظرية موت المؤلف عند بارت، يهتم سعيد بتحليل المثقفين ومواقفهم، فهو يرتب المؤلف أو الناقد في الدرجة الثالثة، بعد العالم والنص، لكنه لا يلغيه[٥١].

وحين يشير سعيد إلى أن الدراسة المقارنة للأدب قادرة على تقديم منظور «عبر قومي»، بل «عبر إنساني» في دراسة الأداء الأدبي. وهكذا فإن فكرة الأدب المقارن، لم تعبر عن الكونية، وذلك النمط من القيم للأسر اللغوية، الذي أكسبته فقهاء اللغة فحسب، بل جسدت رمزيا أيضا الجو الصافي الخالي من الأزمات لمملكة تكاد تكون مثالية. ثم يتحدث سعيد عن الأدب المقارن في أمريكا، حيث كانت نشأته، يتبع النسق الأوروبي، فقد تأسست أول دائرة أمريكية للأدب المقارن عام ١٨٩١ في جامعة كولومبيا، كذلك تأسست فيها أول مجلة للأدب المقارن.

ثم يضيف: «لقد جمل العمل الجامعي في الأدب المقارن، معه، مفهوم أن أوروبا والولايات المتحدة معا، كانتا مركز العالم، لا بفضل موقعها السياسي فحسب، بل لأن آدابها كانت الأكثر جدارة بالدراسة أيضا»(٥٢).

الكتابة... بعيدا عن المؤسسة / السلطة

أن ينقد إدوارد سعيد من قبل البعض في الغرب والشرق، وأعصابهم مشدودة ومستفزة ليس بالأمر المستغرب. فمن يقرأ أعماله حول الاستشراق والإعلام في الغرب، وأخيرا عن الثقافة والإمبريالية، والعالم والنص والناقد، ومذكراته «خارج المكان» Out of place - 1999، لا يستغرب التحامل عليه، أو المستوى التبسيطي الذي اتسمت به ردود نقدته. فالرجل أصاب مقتلا بالنسبة إلى المستشرقين، الذين رسموا للشرق صورة من مواقع انحيازهم للاستعمار والإمبريالية، استشراقا أو إعلاما أو ثقافة.

فبدلا من أن يناقش كتابه حول الاستشراق على المستوى الأكاديمي والنزيه الذي كتب به، بسطوا ملحوظة كان قد أبداها حول إشكالية غربة المستشرقين عن الشرق وانحيازهم ضده. فلم تمثل لهذه الردود مناقشة جادة للوقائع والحقائق التي استند إليها إدوارد سعيد، أو بنى عليه أحكامه لا نفيا ولا تعديلا ولا موازاة. لأن الأساسي الذي أمامنا يتمثل بسلسلة من الوقائع والحقائق والاستشهادات موثقة أدق توثيق، قام عليها البنيان، الذي شاده سعيد في نقد الاستشراق. لقد هاجمه ونقده الكثير منهم، إرنست جيلنر (٥٣). وركزوا في ردهم على اتهامه بالقول ما معناه؛ أنه يشكك في إمكان «علماء مجتمع ما أن يدرسوا ويفسروا إنتاج مجتمع آخر»، أو حسب منظور سعيد إن معرفة شيء تتطلب الانتماء إليه بالضرورة، فإذا كنت لا تنتمي إلى ثقافة ما، فإنك غير قادر على فهمها، ووحدة الانتماء هو الذي يضمن إنتاج معرفة صحيحة، عن كينونة الشعوب والمجتمعات المدروسة.

إن عوامل الهيمنة الاستعمارية الطويلة على الشرق تعود لعامل واحد فقط، هو صورة «الشرق الوهمي». فإشكالية تلك الهيمنة الطويلة واستمراريتها، ترجع إلى أسباب تتعلق بالغرب نفسه عسكريا وماديا وتقنيا وعلميا، وتعود إلى أسباب تتعلق بالوضع في الشرق والعالم عموما، أما صورة «الشرق الوهمي»، فلها دور تعبوي وتسويقي، دون أن يمنع ذلك بعض المستشرقين الكبار، من أن يقدموا للشرق في تقاريرهم الخاصة تصورات أخرى أكثر دقة، من أجل خطة إحكام الهيمنة.

فالكتاب (الاستشراق) من وجهة نظره يشكل نموذجا ومعلما في منهجيته لكل من يريد أن يدرس الغرب، ويقدم نقدا علميا عميقا ودقيقا لآليات تفكيره ولمختلف جوانب حياته. إن الفرق الأساسي بين هذا العمل الفذ، وغيره من الأعمال التي نقدت الاستشراق تكمن في منهجيته، ودراسته لجانب من جوانب فكر الغرب من داخله، بل ضمن معاييره العلمية والأكاديمية، في البحث والتنقيب والنقد.

لقد كان من المتوقع أن يهز كتاب «الاستشراق» الضمائر الحية، في بعض أكاديمي مستشرقي الغرب، وأن يشق ومن خلال بعض أكاديمي الغرب، طريقا جديدا في نقد المؤسسة الأكاديمية الغربية، ويعيد الاعتبار للموضوعية والنزاهة العلمية وحسن العدالة، ويحرر الجامعة ومراكز البحوث من سيطرة مراكز القوى في المؤسسة الغربية الاستعمارية. وذلك بدلا من محاولة القوى في المؤسسة الغربية الاستعمارية، ومن محاولة غمطه حقه والتقليل من قيمته العلمية، ودوره الإشعاعي والريادي، وما يمكن أن يلهمه من أعمال مكملة في الموضوعة نفسها.

وبالمناسبة يمكن للمرء، أن يلحظ في إدوارد سعيد - إلى جانب دقته العلمية واتساع اطلاعه وطول باعه والأهمية العالية لأعماله تلك - النزاهة، وروح العدالة، والشجاعة، التي تحكمه في التعاطي العلمي. وهذه السمات الشخصية، هي التي سمحت باختراق المؤسسة الأكاديمية الغربية، وتحديها على الرغم من مكانته المرموقة فيها وانتسابه إليها.

فالرجل يستحق أن يقدر ويوضع في مكانه الريادي اللائق، على مستوى عالمي كما على مستوى عربي. وذلك بغض النظر عما يمكن أن نختلف وإياه في المرجعية العقدية والنظرية والمواقف.

فإدوارد سعيد في مقدمة دعاة الحداثة، لكن نقده النزيه والصارم والعلمي للأكاديمية الاستشراقية في الغرب، وهي واحدة من معالم الحداثة الغربية بلا أدنى شك، لا يترك بيننا وبين هذا المفكر النقدي، مثل تلك الجفوة التي يتركها الفكر الحداثي الرث، حين يلهث وراء الحداثة الغربية، ولا يتوقف أمامها متفحصا ناقدا. بل إن الفكر الحداثي حين يتسم بالنزاهة والروح النقدية، ويقدم إسهاما علميا حقيقيا كما فعل كتاب «الاستشراق»، سيجد انفتاحا ودفئا في الحوار والتعلم والنقد من معظم أولئك الذين تهجم عليهم الحداثة بتهمة أو بأخرى[٥٤].

يحدد إدوارد سعيد في الاستشراق والثقافة والإمبريالية وغيرها مهمة التحرك الشرقي باتجاه تفكيك الآخر. ويمثل الاستشراق الوعي النقدي للغرب، فهو لا يكتفي بالإدانة الأخلاقية الوعظية للغرب، وإنما يمارس مهمة التفكيك لمقولات هذه الثقافة، بمنهج جدلي سينتهي في النهاية إلى إنتاج خطاب استشراقي جديد.

يقارن سعيد عداوة الاستشراق للعرب بعداوة العرب للسامية، ويرى أن الاستشراق اختراع أوروبي، لخدمة وحماية مصالح أوروبا، وتطلعاتها لأحكام سيطرتها على الشرق، بإسقاط وجهات نظرها على الشرق. وبذلك تكون قيمة كتب سعيد في اكتشافه أن الغرب تصور الشرق ودراسته تصورا استعماريا، عرقيا، فوقيا، متجددا في القوة واتحاد القوة بالمعرفة، والإنشاء الذي ولده ذلك كله دارس الشرق، لم يكن في وعي العرب الآخر الخارجي فقط، بل امتدادا للشاذ، والمنحرف، والمجنون، والمستضعف داخل الغرب للآخر الداخلي أيضا. وهناك من يثمن

الفكر الحداثي، الذي مثله الاستشراق، الفكر الحداثي حين يتسم بالنزاهة والروح النقدية، ويقدم إسهاما علميا حقيقيا كما فعل الاستشراق[55].

ويتناول سعيد في «الثقافة والإمبريالية» المشكلات التي عالجها «الاستشراق» في سياق أوسع، بتحليل جدل السيطرة والمقاومة والتاريخ والجغرافيا، واستخدامات الثقافة والتفكير بالتحرير، كاشفا الضوء على أن تفكيك الاستعمار ومناهضة الإمبريالية، يظلان غير منجزين. وبينما يلاحظ أن الاستشراق ساعد على إطلاق مناهج إنشاء وأساليب تحليل جديدة، وإعادة تأويل للتاريخ والثقافة في آسيا، وإفريقيا، واليابان وأمريكا اللاتينية، وأوروبا والولايات المتحدة، لكن تأثيره في الوطن العربي ظل محدودا.

وتبعث تحليلاته في الثقافة والإمبريالية من معطيات القوة والسلطة، وسلطة الإنشاء والنصوص والتمثلات، ورؤية الآخر وتنميطه، وقوة الإنشاء والنصوص المولدة لذاتها، وترابط المعرفة بالقوة. إن مشروع إدوارد سعيد يسهم بلا شك في إقامة خطاب معرفي شرقي حول الغرب، يتحول ليحل محل سيادة الخطاب المعرفي الغربي حول الشرق.

مسار إدوارد سعيد، مفارقة جديرة بالتأمل؛ فهو ناقد أدبي مقارني، مختص يندد بالاختصاص المريض، وهو فلسطيني - أمريكي، يندد بالمنظور الأمريكي للقضايا العربية. وهو مثقف أكاديمي، ينحي الأكاديمية جانبا، ويعيد تسييس الأمور بوجه صحيح، ذلك أن في بحثه النظري لا يرجع السياسة إلى بلاغة وعلم جمال فقير، بل يضع البلاغة في حقل السياسة الثقافية، ويسيس العلاقات الجمالية. وفي هذه الحدود يقيم إدوارد فرقا بينه وبين مثقف الاختصاص، الذي يغلق النص وينغلق فيه، حتى ينطفئ الواقع ويتهاوى التاريخ. كما انه يفرض مسافة بينه وبين «أكاديمي» عربي فلسطيني، مأخوذ بـ «الواقع».

ينتقد إدوارد سعيد صنمية الاختصاص القائمة على ديالكتيك زائف، قوامه رفع المعرفة وإلغاء العرف، إذ تبدو المعرفة حقلا مغلقا ومستقلا في انغلاقه، ويبدو العارف سيدا في حقله المستقل المغلق؛ أي يبدو مختصا بعلاقات الكتابة، ومختصا باحترام قواعد الكتابة، كأن العرف نموذج إنساني من نوع خاص، لا علاقة له بالنماذج البشرية الأخرى.

يعيد سعيد الاعتبار إلى المثقف الحديث بالمعنى التاريخي للكلمة، فتكون الثقافة شأنا عاما ونقدا، لما يرجع الثقافة إلى احتكار صغير، يتمثل إلى احتكار أكثر اتساعا ونفوذا. ولا ينطلق سعيد في هذا، من تأمل مجرد لوضع المثقف المجرد، بل يصل إلى ما يصل إليه عن طريق مراقبة عملية، لوضع الثقافة في المجتمع الأمريكي. فالثقافة الأمريكية في شكلها المسيطر، تصنع مثقفا يسهم في إلغاء العقل وصناعة الإذعان، بل يلغي العقل المجتمعي لمصلحة عقل نخبوي، يرى المردود المالي ولا يرى البشر، ولقد حققت هذه الثقافة بعملها ذاك، العبودية الأكثر حذقا ومهارة في التاريخ، لكنها تجعل الفرد يتقبل عبوديته راضيا. وحين يتوقف

«تشومسكي» أمام الثقافة الأمريكية واصفا إياها بقوله: «من البداية إلى النهاية، نرى بقدر كبير من الوضوح صورة ثقافية سياسية شديدة الانضباط، مفعمة حتى النخاع بفيض من القيم التوتاليتارية»(٥٦).

يمارس إدوارد سعيد في كتاباته الأخيرة، الثقافة خارج المؤسسة؛ فتكون الثقافة نقدا ومنظورا نقديا ثنائي البعد، تميز الموضوعي من البراجماتي، وتفصل بين مثقف المؤسسة ومثقف «السيرورات الاجتماعية». وتتضح في هذا الموقف حداثة الثقافة، أي بعدها المستقبلي والعالمي، لا بمعنى ثقافة متعالية حاضرة، يفصح المستقبل عن دلالتها، بل بمعنى نقد المسلمات الثقافية الراهنة، من أجل أطروحات ثقافية جديدة، تعيد إلى القارئ العام اعتباره، وتجعله قادرا على تلمس الفرق بين كلمات الوحش الجميل وأفعاله.

بالمعنى السابق لا يمكن عد كتابات حول «المثقف» بحثا نظريا في مفهوم المثقف وشرح وظائفه، بل إعادة قراءة للمفاهيم المختلفة حول المثقف في ضوء التجربة الذاتية والإدراك الشخصي للمفهوم والأدوار، التي اعتقد سعيد أن عليه تأديتها، ومن هنا فإن الفكرة الأساسية التي تدور حول مفهوم للمثقف، يربطه عضويا برسالة يؤديها في المجتمع. وما يلفت انتباه إدوارد سعيد في تحليل المفكر والراهب الفرنسي «جوليان بوندا» Julien Bondat في كتابه الأخير «خيانة المثقفين» هو التشديد على دور المثقف الرافض القادر على قول الحقيقة للسلطة.

وإذا كان سعيد يفضل منظور أنطونيو جرامشي في تحليله لوظائف المثقفين، فإننا نحس في خطابه ميلا إلى ما يمثله «بندا، وانجذابا إلى نيرة المفكر الفرنسي الرافضة الغاضبة. وفي ضوئه يبدو تحليل سعيد لواقع المثقف في العالم المعاصر، عودة إلى المفهوم السارتري للمثقف الملتزم، خصوصا أن الحضارة المعاصرة تشجع المثقف على التحول إلى مجرد متخصص، يسجن نفسه داخل حقل تخصصه، مبتعدا تمام الابتعاد عما يجري حوله من أحداث، وما يرتكب من جرائم وفظائع في حق البشر أفرادا وجماعات. إن وحش التخصص والاحتراف، والتكسب من المهنة، هو ما نبه سعيد إلى خطره الذي يتهدد المثقفين في العالم المعاصر، وهو الأمر الذي جعله ينادي بتحول المثقف إلى شخص هاو في حقل الثقافة، لا يجتذبه إغراء السلطة السياسية والشركات الكبرى، التي تدعوه للعمل لمصلحتها ورهن نتائج عمله برغباتها وأهدافها، التي قد تمثل أضرارا كبيرة تلحق بالأفراد أو بمجموعات معينة من البشر.

لقد دافع سعيد في كتاباته الأخيرة عن المثقف المستقل، اللامنتمي بالمعنى الإيجابي لعدم الانتماء، البعيد عن دائرة السلطة، المنفي والهامشي، كما تحدث عن فضائل المنفى، وما يوفره من هامشية للمثقف وقدرة على إعادة النظر، فيما تواضع عليه البشر وعدوه صحيحا. إن وظيفة المثقف، حسب سعيد، هي معارضة الوضع القائم في زمن الصراع، وتأييد المجموعات

المهمشة، التي تتعرض للظلم والإجحاف، أي تلك المجموعات غير الممثلة، التي تحتاج إلى صوت يمثلها ويعلن وضعها للعالم. وهذا ما فعله سعيد كباحث أكاديمي وكاتب مقالة، ومتكلم باسم الفلسطينيين في الغرب، ومنافح عن حق أبناء العالم الثالث في تمثيل أنفسهم وتشكيل هوياتهم الثقافية والوطنية، ما جعله مثالا لمثقف العالم الثالث الحر، الهاوي بالمعنى الذي قصد إليه في جل كتاباته[٥٧].

تعيدنا حالة إدوارد سعيد إلى ذلك الاصطلاح، الذي لا ينقصه الالتباس، ونعني به أخلاقية المعرفة، إذ المعرفة تنقل حاملها من مواطن الظلال إلى ربوع النور، ومن مواقع الغبطة إلى أرض القلق، ومن طقوس القراءة والكتابة إلى أتون الحياة، يخلع إدوارد سعيد لبوس الأكاديمية، ويطلق قولا واضحا، يطالب بالمواجهة والثبات والمقاومة، وتوحيد المواضيع وأسمائها[٥٨].

إن المثقف يعترف بسلطة التجربة، فيحترم التجربة ويضع ذاته جانبا، وأما السياسي فيضع التجربة في ذاته، فهو سابق على التجربة ولا يقبل بها. والتجربة سلطة، والسياسي التقليدي لا يرى سلطة خارجه. يكتب تزفيتان تودوروف في كتابه الجميل «فتح أمريكا» واصفا «المثقف العضوي المقاوم»... وهذا هو السبب في أننا نرى أن من يجري تقديمهم قرابين، يقبلون قدرهم إن لم يكن بسرور فمن دون يأس على أي حال. وينطبق الشيء نفسه على الجنود في ساحة المعركة، إن دمهم المراق سوف يسهم في إبقاء المجتمع حيا»[٥٩].

وتأتي مذكرات إدوارد سعيد «خارج المكان»، التي صدرت ترجمتها أخيرا، عملا استثنائيا في مجمل أعمال صاحب «الاستشراق، والثقافة والإمبريالية، والنص والعالم والناقد»؛ فهي مذكرات جريئة، يكشف فيها سعيد دقائق ماضيه، ويستعيد فيها كذلك بعضا من سنوات طفولته الأولى، التي قضاها في فلسطين ولبنان ومصر.

والمذكرات التي يصفها سعيد بأنها سجل عن عالم ضاع أو نسي جوهريا. تعد نصا جريئا حمل درجات لم يألفها الأدب العربي من الصراحة، وصفها أحد أصدقائه بقوله: إن ما ورد في كتابك لا يسر به المرء إلا لطبيبه النفساني... سعيد كما يقول في المقدمة التي كتبها خصيصا للطبعة العربية، التي أنجزها فواز الطرابلسي وصدرت عن دار الآداب، يدرك «أن الكتابة الصريحة عن الذات نادرة في تراثنا، ويأمل في أن يسهم الكتاب في تنمية هذا التقليد، فإن تحقق ذلك بلغ غاية الرضا». وقد بدأ تفكير سعيد في كتابة مذكراته، عندما اكتشف إصابته بمرض «اللوكيميا»، فقد تحرك بداخله باعث سردي غامض، أخذ يحثه على تدوين تفاصيل الحياة التي عاشها، وتلك الانشطارات الكبرى، التي رسمت مسار علاقته بالمكان والهوية والذاكرة، فبدأ الكتابة في مايو ١٩٩٤، خلال فترة نقاهة على إثر ثلاث وجبات أولية من العلاج الكيماوي.

وقد أحدث صدور الكتاب بالإنجليزية ضجة كبيرة حتى قبل صدوره. كانت الحياة التي يصفها موضوع هجوم مذهل في مجلة «كومنتري» الشهرية الأمريكية، فقد زعم الكاتب، وهو محام أمريكي مغمور، أنه أمضى ثلاث سنوات بكاملها ينقب في حياة إدوارد سعيد المبكرة، مجريا مقابلات مع عشرات الأشخاص، وقد عمد إلى تشويهها أو إغفالها كليا، ومنصرفا إلى قراءة الوثائق في القارات الأربع، وقد مول دراسته نصاب عالمي أمريكي معروف، أمضى وقتا في السجن لتعاطيه الإجرام، بما سمي «سندات خزينة مزورة». وكانت خلاصة تلك التجارب المزيفة في معظمها في «إثبات» أن سعيد ليس فلسطينيا حقا، ومع أن الكاتب بدا عاجزا عن تحديد هويتي الفعلية، كما يكتب سعيد [٦٠].

وقد واجه المترجم فواز طرابلسي، الذي وصف سعيد ترجمته بـ«الأنيقة» العديد من المشكلات التي يوضحها في مقدمته: «كانت المعركة مع إنجليزية إدوارد سعيد لمسيرة متطلبة لأدق دقائق المعاني والأحاسيس والمشاعر والأفكار والأوصاف، فأسلوب سعيد ممتع - كما يعترف هو نفسه - وقد جهدت لجعله سهلا ممتنعا أحيانا، كنت أتغلب عليه أحيانا، وأحيانا أخرى أعترف بأنه تغلب علي... وكان التحدي الأكبر بالنسبة إليه لإنجاز هذه الترجمة، هو «التحايل على كان»، فضلا عن أخواتها، وهو تحايل يواجه أي تعريب لمذكرات عن الماضي.

وربما المفاجأة التي يكشف عنها سعيد في مقدمته للطبعة العربية لـ «خارج المكان» أن الكتاب ليس هو الجزء الأول من مذكرات متسلسلة، بل إنه «كان ما نويت أن أكتب في النوع الأدبي»، فقد كان الجميع ينتظر من سعيد استكمال المذكرات، أو على الأقل السيرة الفكرية لصاحب «الاستشراق»[٦١].

وهكذا كان كتاب «خارج المكان» سيرة ذاتية لحياة سعيد، منذ مولده في القدس، وحتى فترة مبكرة من مرحلة الرجولة في الولايات المتحدة، وكان بمنزلة عملية التنقيب ونتيجتها. وبالطبع تلاشت التجارب التي ينقب عنها، لكن ما زالت شواهدها موجودة، وكذلك موقعها ومصدر الكاتب الوحيد هو ذاكرته.

في القاهرة، التحليق يلقي ظلا في الشوارع العزيزة، والبنايات القديمة الرائعة تبدو راسخة، بينما الأبراج الهائلة تبدو شامخة في مكانها. ومن فلسطين خرج «إدوارد سعيد» مرتين. فعندما وجد أبوه «وديع إبراهيم»، رجل الأعمال العصامي بلدته القدس أصغر من طموحاته، انتقل بشركته التخصصية من أدوات مكتبية إلى القاهرة عام ١٩٢٩، حيث حقق نجاحا ملحوظا. وفي العام ١٩٣٢ عاد إلى الناصرة ليتزوج «هيلدا موسى» ابنة وكيل المعمودية. وفي عام ١٩٣٣ ولد إدوارد، وتبدأ الرحلة والسيرة النقدية من هناك.

وهذه المذكرات معنية في الأساس بتسجيل المشاعر والانفعالات والخواطر والنقد. وتتحدد الحبكة فيها بواسطة الآخرين: القدر، التاريخ، الأدب، السياسة، العالم. حيث ينشر سعيد ترسانته النقدية، خلال عملية التنقيب في الذاكرة، وقد فعل ذلك بحس مقارني.

صفوة القول... تقييم عام

وخلاصة القول فإن منهج إدوارد سعيد التحليلي المقارني، يتميز برحابة الأفق وبنزعته العالمية. وقد يكون ذلك بين ما يفسر الإقبال على قراءته، وترجمته إلى أكثر من لغة، وتأثير نقده وحضوره القوي في المشهد النقدي الأمريكي، وتكمن فعاليته أكثر في بعثه للمبادئ النقدية، التي سنها إليوت وجماعة النقد الجديد في مطلع القرن العشرين . ومناقشة أطروحات «إدوارد سعيد»، الذي يعد واحدا من من أساطين الثقافة / المضادة، المعاصرة في الغرب، تكشف عن الوجه الآخر للحقائق المتمركزة على الذات، في الحاضرة الميتروبولية. غير أن الناقد المدقق، والمطلع على علوم الإنسان، لا يلبث أن يكتشف في هذه الثقافة دينامية لا واعية تقوم على ثنائية ارتكاسية، تسبغ على الفعل خطابية رد - الفعل وتحليلها إلى «ثقافة ارتكاسية».

وهذا عائد على ما يظهر لطبيعة المكان الثقافي، والنظام الثقافي، في ميله اللامتناهي إلى المركزة والدمج والمأسسة «الإدارية»، يحقق في مسعاه السلطوي الامتثال والمصادرة والاستتباع، والقمع الغريزي للإنسان والمجتمع، وتظهر آثاره على الخطاب النقدي نفسه. فالرأسمالية من داخل، ورأسمالية النموذج الأمريكي بوجه خاص، تدمج في منظومتها كل أبعاد الوجود الخاصة والعامة، الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتربوية، الأمر الذي ينسحب على المؤسسات، وأيضا العائلة، المدرسة، الجامعة، فالمجتمع. وما ينطبق على المؤسسات في نظام السيطرة الوسائطية، ينطبق على الدمج «الإيجابي»، الذي يشمل الاقتصاد والاجتماع، والأدب والثقافة والسلوكية الفردية والجماعية، وكل مناحي الوجود الحيوي.

والصفة الارتكاسية للثقافة المتصفة بسلوكية «تعويضية»، هي نتاج من نتاجات هذا النظام، الذي يؤثر في تكوينه في تكوين الخطاب النقدي اللامتناهي، واللامتثالي بطريقة خارجية، تدمغ الخطاب بميسمها وطابعها.

يتميز خطاب إدوارد سعيد بالشمولية والموسوعية، فهو يطبق مناهج التاريخ الحولي، الموسوعي، والسوسيولوجيا، والسوسيولوجيا التاريخية، والمنهج الأناسي البنيوي المقارن في القراءات النقدية، المتناغمة والمزدوجة والمتعددة. ويطمح في منهجه نحو العولمة والكوزموبولوتية، ونقد الذات / مقابل الآخر.

وهكذا يفهم سعيد خطاب ما بعد الاستعمار. فالإمبريالية كمفهوم، لم يعد مفهوما سياسيويا عاديا، بل إنه بات متضمنا في «العولمة»، و«الكوزموبوليتية»، والشركات العابرة للقارات المتعددة الجنسية، وسيطرة السمعي البصري على وسائل الاتصال العالمي.

لقد ظل إدوارد سعيد وفيا لأفكاره، التي مسها بصورة عابرة في «بدايات»، وشرح بوضوح تام في «الاستشراق»، ثم وسعها ومد تحليلها في «الثقافة والإمبريالية»، وكذلك في «صور المثقف»، حيث يركز على ضرورة أن يمتلك المثقف وعيا نقديا.

المصادر والمراجع والهوامش

1 تزفان تودوروف Tzvetan Todorov (١٩٣٩-)، ناقد وباحث فرنسي، ولد في صوفيا، أخرج أعمال الشكلانيين الروس في كتابه «نظرية الرمز». من أعماله: نظرية الرمز، الرمزية والتأويل، أنواع الخطاب، نقد النقد، شعرية النثر، فتح أمريكا.

- جاكبسون Roman Jakobson عاش في الفترة ما بين (١٨٩٧ - ١٩٨٢)، تلقى علومه الأولى في مدرسة لازاريف، وعني بتعلم اللغتين الألمانية والفرنسية، وفتن بالفرنسية التي اطلع بواسطتها على آداب ملارميه وفيرلين. انتقل من موسكو إلى براغ، وفي هذه المدينة حقق حلمه، بأن أنشأ مع جماعة من اللغويين حلقة لغوية، هي حلقة براغ. ثم انتقل إلى الولايات المتحدة، وفي نيويورك التقى مع عدد من اللغويين، وأسس معهم حلقة نيويورك الألسنية. درس في: معهد الدراسات العليا في نيويورك، وجامعة كولمبيا، وجامعة هارفارد. ترك عددا من المؤلفات من بينها كتابه الشهير «قضايا الشعرية»، ومقالته المشهورة «الألسنية والشعر».

- بحث جوليا كرستيفا Julia Kristeva (بلغارية تعيش في فرنسا)، وبخاصة في كتبها المتعددة: أبحاث في تحليل المعاني، ثورة اللغة الشعرية، رحلة العلامات، لغات متعددة، الحقيقة المجنونة، نص الرواية، حكم الرعب، فضلا عن دورها في مجلة «تل كل»، فإنه ينصب على تشريح جثة الألسنية، فهي تهدف ليس فقط إلى بلورة علم أدبي، إنما تفضح حدود العلم اللساني وتناقضاته، وتنقية مستويات البحث العلمي والأدبي والفلسفي من سياق «الكلمة المحورية»، التي سجن داخلها.

- ميشيل ريفاتير Michael Riffaterre، الناقد الأسلوبي، والباحث الألسني، والناقد البنيوي، الفرنسي الأصل الأمريكي الإقامة، والأستاذ في جامعة كولمبيا، أهم رموز السيميائية الشعرية والأسلوبية، خصوصا في كتابه الشهير «سيميوطيقا الشعر»، وكتابه «الأسلوبية البنيوية»، وكتاب «صناعة النص»، وفيه يرى أنه ليس من نص أدبي من دون أدبية، ولا أدبية من دون نص أدبي. لقد تصدى لجملة من الأسئلة: ما الذي يجعل الشعر شعرا؟ وأين تكمن شاعرية النص الشعري؟ .

خاض ريفاتير أيضا مجال «النقد التأويلي»، فالقارئ عنده لا بد أن يكون قارئا مثاليا، أو قارئا خارقا للعادة، واسع الاطلاع، قادرا على تسجيل كل انطباع جمالي بدقة، ووعي مع القدرة على إحالته ثانية إلى بنية فعالة في النص.

2 تيري إيجلتن Terry Eagleton (١٩٤٣-) ولد بشولفرد بإنجلترا، تعلم بجامعة كامبريدج، حضر شهادة دكتوراه حول أعمال إدوارد كارينتر. تقلد وظيفة أستاذية وورتن في الأدب الإنجليزي بأكسفورد. نشر: كنيسة اليسار الجديد، وشكسبير والمجتمع، والجسد واللغة، ومنفيون ومهاجرون، والنقد والأيديولوجيا، والماركسية والنظرية الأدبية، ونظرية النقد، ووظيفة النقد.

3 فريال غزول جبوري وآخرون: الفلسطينيون والأدب المقارن؛ روحي الخالدي، إدوارد سعيد، عز الدين الناصرة، حسام الخطيب، الهيئة العامة لقصور الثقافية، القاهرة، أبريل - ٢٠٠٠، ص ٦٩ و٧٠.

4 لقد تُرجمت معظم كتب إدوارد سعيد الأساسية إلى العربية، وترجع صعوبة الترجمة إلى أن سعيد يناقش مرجعيات ثقافية أمريكية / أوروبية، بعضها ليس معروفا للقارئ العربي، وكذا عدم الاتفاق بين المترجمين حول المصطلحات التي استعملها سعيد. كما أن بعضهم قام بتعقيد الترجمة العربية، إلى درجة أن الأصل الإنجليزي أسهل من الترجمة العربية.

5 فخري صالح: دفاعا عن إدوارد سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ٢٠٠٠، ص ١٠٠.

6 رينيه ويليك Rene Wellek (١٩٠٣-)، ولد بفيينا من أب تشيكي، وأم إيطالية، انتقل إلى براغ ودرس الفيلولوجيا الجرمانية والأدب الإنجليزي بجامعة شارل، وحصل على دكتوراه. درس بجامعة برينستن، ثم

درس الألمانية هناك. عاد إلى براغ ودرس بجامعة شارل، والتحق بدائرة براغ اللسانية. انتقل إلى لندن مدرسا للغة والأدب التشيكيين بمعهد الدراسات السلافية. انتقل إلى جامعة أيووا، حيث التقى بأوستن وورن. حصل على الجنسية الأمريكية، وشغل كرسي الأدب السلافي والمقارن بجامعة يايل. يعد أحد النقاد الكبار وأساتذة الأدب المقارن في الولايات المتحدة الأمريكية، وله عدة مؤلفات في النقد الأدبي والأدب المقارن، أشهرها: نظرية الأدب، ومفاهيم نقدية، وتاريخ النقد الأدبي الحديث.

7 كنعان مكية: القسوة والصمت... الحرب والاستبداد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٩٣، ص ٦٠.

8 ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢ - ٢٠٠٠، ص ٢٦ و٢٧.

9 ولد ميشيل فوكو «Michel Foucault سنة ١٩٢٩، وانتقل سنة ١٩٧٠، بعد أن درس الفلسفة في جامعة كليرمونت فراند، إلى باريس حيث اشتغل أستاذا لتاريخ النظم الفكرية في الكوليج دي فرانس. وبقي في منصبه هذا إلى أن فارق الحياة عام ١٩٨٤. وفكر فوكو نستشفه من مؤلفاته العديدة: المرض العقلي والسيكولوجيا، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، أركولوجيا المعرفة. وفي إشكالية «المثقف»، يستعين سعيد بعدد من المفكرين، ليرسم لنفسه طريقا داخل هذه المتاهة، مثل فوكو، ومفاهيمه حول أركيولوجيا الخطاب. يعتمد على المنهج الجينالوجي / الحفري لفوكو، لاكتشاف حفريات شبكة خطابية معينة، في كتابه «الاستشراق»، يدرس التصور أو المفهوم والنظام أو المعرفة بوظيفة الشرق. كما يستنتج سعيد كشفا فوكويّا في «الثقافة والإمبريالية».

- أنطونيو جرامشي Antonio Gramci (١٨٩١-١٩٣٧)، منظر ماركسي إيطالي، لعب دورا بارزا في كشف النزعة الآلية والأساس الأيديولوجي للانحراف اليميني. وقد انتشرت كتاباته في العقد الثاني من القرن العشرين، الواردة أساسا في كتابه «صور من السجن». كرس نفسه لدراسة مشكلات المادية التاريخية، وشغف بعلم الجمال وعلم الاجتماع وتاريخ الفلسفة.

وبالفعل فإن الكشف عن دور النص في الصراع السياسي الثقافي بوصفه الأرض التي يدور فوقها هذا الصراع أحيانا، وبوصفه أداة، هذا الكشف هو واحد من أهم إنجازات سعيد، الذي يستعيره من مفهوم الخطاب من فوكو، ومفهوم الهيمنة من كتابات جرامشي، بحيث يصيغ الفرضية الأساسية لكتاب «الاستشراق»، على نحو يوضح أن هناك خطابا للهيمنة، يقوم بفرض تصوره، أو تمثيله، لآخر التابع الذي لا يملك خطابا، يستطيع أن يمثل نفسه عبره. واستعان سعيد بجرامشي في إشكالية المثقف العضوي، ولكنه لم يبد ارتياحا لمقولته الأساسية حول المثقف العضوي، والذي يمثل طبقة معينة أو حزبا.

10 مدرسة فرانكفورت، أنشئ معهد فرانكفورت بصفته مركزا للبحث الاشتراكي في سنة ١٩٢٣ . شهدت سنوات ظهور ستالين وهتلر مزيدا من الإرهاب، مجبرا أعضاء المدرسة إلى اللجوء إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ومسببا وفاة أحد أعضائها وأعلامها، وهو الناقد الأدبي «والتر بنيامين». وأبرز مفكريها كانوا ثلاثة: تيودر أدورنو Theodor Adorno (١٩٠٣-١٩٦٩)، وهوركايمر Max Horkheimer (١٨٩٥-١٩٧٣)، وهربرت ماركيز (١٨٩٨ - ١٩٧٩). ارتكزت مدرسة فرانكفورت في بحوثها ودراساتها على مفهوم «العقل الأداتي»، كأسلوب لرؤية العالم، وأسلوب لرؤية المعرفة النظرية. كما نجد الكثير من أعمال المدرسة ركزت على «النقد الثقافي».

- يستفيد سعيد من روافد نقدية غربية، ونعتقد أنه قد أعطى روحا جديدة للماركسية وللنظرية النقدية، فمنظوره في كتابي: الاستشراق، والثقافة والإمبريالية، ليس بعيدا عن المنظور الماركسي، وفي الوقت نفسه

فهو يقترب كثيرا من منظور النظرية الأدبية، والألمانية تحديدا، وبخاصة أفكار أدورنو، فقد تفاعل كثيرا مع أطروحاتها حول الحداثة، والتي كانت تعني له دائما «الإمبريالية».

- تيودور أدورنو Theodor Adorno (١٩٠٣-١٩٦٩) في فرانكفورت من أب ألماني وأم إيطالية، قدم أطروحته حول كيركجارد: بناء الجمالية. أصبح عضوا رسميا في معهد البحوث الاجتماعية بجامعة فرانكفورت. نفي إلى الولايات المتحدة في العهد النازي. أهم مؤلفاته: نقد العقل، النظرية الجمالية، جدل السلب. تأثر سعيد بالفيلسوف الألماني «أدورنو»، استطاع أن يشكل مفهوم «ما بين الحدود» أو المنفى، فيقول إن النظر إلى الذات والواقع عبر مسافة فاصلة، يسمح بسعادة استيعاب لغة الهيمنة، ووضع الآخر، فالمنفى حسب سعيد تجربة مؤلمة وقاسية، ولكنها تستطيع أن تتحول إلى سعادة، عندما تقترن بانطلاق حرية التعبير، ودقة الرؤية، كما أن نموذج أدورنو، يمثل بالنسبة إلى سعيد قلق الهوية واغترابها. وهنا تكمن قوة سعيد وضعفه في آن واحد، إذ إنه يظهر انحيازه للخطاب الغربي رغم نقده له.

11 الخطاب الاستعماري والنظرية ما بعد الاستعمارية، يتقاطع مع العديد من المناهج وحقول البحث الثقافية الغربية المعاصرة، وذلك بوصفه - هو الآخر - واقعا تحت مظلة الفكر ما بعد الحداثي وما بعد البنيوي، يتضح ذلك من التوجهات المختلفة، التي قدم منها باحثون آخرون إلى حقل الخطاب الاستعماري. فقد جاء هومي بهابها Homi bhabha من وجهة التحليل النفسي، وجاء أحمد إعجاز من إحدى تفريعات الماركسية، وركزت جاياتاري سبيفاك Gayatri Spivak على التقويض.

غير أن سعيد يرفض فرضية سيفاك، التي رأى أن خطاب الإمبريالية لا يقمع فقط، وذلك يقنع تماما الذات الأصلية بالاشتراك في جريمة القمع. إن المقاومة القومية في نظر سيفاك، تقدم دليلا على كيف كان خطاب الهيمنة مدمجا في الذات أو النفس تماما.

12 ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص ١٢٠ و١٢١.

13 فخري صالح: دفاعا عن إدوارد سعيد، ص ٨٥ و٨٧ .

14 تشومسكي Naom Chomsky (١٩٢٨-) لغوي أمريكي معاصر، اهتم أساسا بالمظهر الإبداعي للغة، على مستوى الاستعمال الجاري، وجه جهوده نحو اكتشاف قوانين التحولات، التي يخضع لها النحو التوليدي. أهم مؤلفاته «البنيات التركيبية، شروط القواعد في اللغة التحليلية. ثم وجهها شطر نحو النقد الثقافي والسلطة. إن سعيد يدرك أن كثيرا من القيم تضعه في خلاف مع فوكو، وفي وفاق مع النقد الثقافي لنعوم تشومسكي، وأنه مع هذا الأخير في وضع أكثر إعجابا وتشريفا.

- فوكوياما، الأمريكي الجنسية، والياباني الأصل، صاحب كتاب «نهاية التاريخ»، والمستشار الاستراتيجي، والمخطط للسياسة الأمريكية الخارجية. يرى أن انهيار الاتحاد السوفييتي، وتفكيك المنظومة الشيوعية، لم يضعا حدا نهائيا للصراع التقليدي فحسب، وإنما وضعا نهاية التاريخ أيضا، باعتباره - إلى الآن - تاريخ صراعات مريرة مدمرة، وبتلك النهاية يميل التاريخ إلى الاستقرار عند الرأسمالية العالمية، كنظام اقتصادي أوحد، كما يميل إلى الاطمئنان للديموقراطيات الليبرالية الغربية، كنظام اجتماعي سياسي عالمي أمثل. حيث يطرح بوجه عام أن الرأسمالية هي الشكل الأعلى لتطور المجتمعات البشرية، ولذلك فهي تمثل نهاية التاريخ.

15 البراجماتية الذرائعية، فلسفة أمريكية راجت في الربع الأول من القرن العشرين. وضعت العمل فوق العقيدة، والخبرة فوق المبادئ الثابتة، واتخذت من النتائج العملية مقياسا لتحديد الفكرة وصدقها. أسسها تشارلز بيرس، وطورها وليم جيمس وجون ديوي.

16 المنهج الأمريكي، أو المدرسة الأمريكية في بناء المقارنة تنبني على أساس الاهتمام بدراسة الأدب في صلاته، التي تتعدى الحدود القومية، وتعمل على ملاحقة العلاقات المتشابهة بين الآداب المختلفة، فيما بينها وبين أنماط الفكر البشري، معتمدة في ذلك على المزاوجة بين الأدبي والفني، وهي مزاوجة كثيرا ما تفترض تداخلا للاختصاصات والثقافات، بل ومعالجة لا تميز بين الآدب والموسيقي والأغنية، والفنون السمعية والبصرية، والعلوم الإنسانية بشكل عام. والهدف الأساسي، ليس إثبات التأثير والتأثر، بقدر ما هو بلوغ البنية الجمالية والتشكيلية للنص المقارن.

17 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت - ١٩٩٨، ص ٧٠ .

18 الكوزموليتانية العالمية، نظرية وحدة الجنس البشري، باعتبار أن العالم وحدة واحدة، والكوزموليتانية كأيديولوجية تطرح فكرة الحكومة العالمية، والبرلمان العالمي، واللغة العالمية. وكانت الدعوة إليها بعد الحرب العالمية الثانية. كما أنها نزعة ترمي إلى التحرر من الأحقاد القومية، واعتبار الإنسانية أسرة واحدة، وطنها العالم، وأعضاؤها أفراد البشر جميعا، دون اعتبار لاختلافاتهم في اللغة أو في الجنس أو في الوطن.

19 الأنثروبولوجية (الإناسة)، كلمة أتت من الإغريقية، و(أنتروبوس)، تعني الإنسان، ولوغوس تعني الخطاب أو العلم، فهي علم الإنسان. وهو العلم الذي يحاول أن يصل إلى معرفة القوانين التي تسود حياة إنسان في المجتمعات الصناعية المعاصرة، كما في المجتمعات القديمة والبدائية والتقليدية.

20 الطباقية مفهوم موسيقي، لكن سعيد وظفه في متن حديثه عن المنفى، وكان قد اشتغل عليه في كتابه «الثقافة والإمبريالية». والطباقية هنا عبارة عن طريقة لفهم الوجود في أبعاده المتآنية، الحاضرة الراهنة من حيث معطيات، طريقة فهم تستحضر كل معطيات الحركة والموجود، ويبدو أنها تكون أكثر إنتاجا وعطاء لدى المثقف المنفي مثل سعيد، بوصفه صاحب الامتياز أصلا، لأكثر من ثقافة وهوية، وأكثر من وطن.

21 جميل قاسم: المختلف والمؤتلف، منشورات الآن، بيروت، ط ١ - ٢٠٠١، ص ١٢٨ .

تأثر سعيد بأفكار «فرانز فانون» Franz Fanon وأهميتها في تفكيك النص الكولونيالي، من منظور الأقليات التابعة، مثل المرأة، والسود، ومثقفي العالم الثالث، هؤلاء المعذبون في الأرض حسب تعبير فرانز فانون، وهو المفكر الذي أثر كثير في إدوارد سعيد، كما يظهر في كتابه «الثقافة والإمبريالية». إن سعيد يحافظ على هذا المفكر، لأنه يتبنى وجهة نظر طباقية للتاريخ، الذي يرى أن التجارب الغربية وغير الغربية، تنتمي إليها معا، لأن تلك التجارب متصلة بالإمبريالية، ولأن فانون يوظف الطاقة الهائمة والمهاجرة واللاسردية.

22 ألن تيت Allen Tate (١٨٩٩-١٩٧٩)، شاعر وناقد أمريكي، ولد بمدينة وينتشستر بولاية كنتاكي، درس الأدب الإنجليزي والشعر الحديث في العديد من الجامعات الأمريكية. أسس مع أستاذه جون كرو رانسوم مجلة «الهارب». انتقل إلى نيويورك واشتغل بالكتابة الحرة. سافر إلى فرنسا مرتين، ودرس في جامعتي ممفيس وكارولاينا الشمالية، من مؤلفاته: العقل والجنون، ودراسات في النقد، ورجل الأدب في العالم المعاصر، وأربعة عقود من البحث، أكسبته شهرة. يعد أكثر النقاد الجدد الذين تأثروا وعرفوا بإليوت ناقدا. تتلمذ عليه الكثير من العرب، منهم جبرا إبراهيم جبرا، وحسام الخطيب، وزامله إدوارد سعيد، واستمع إليه زكي نجيب محمود وغيرهم.

- ولسون نايت Wilson Knight (١٨٩٧-١٩٨٥)، ولد بمدينة شائن في ولاية ساري بإنجلترا، تعلم بكلية دلويتش. درس الأدب بجامعة أكسفورد، عمل أستاذا للرياضيات والإنجليزية. انتقل إلى جامعة تورنتو للأدب الإنجليزي. تخصص في النقد الشكسبيري، ونشر: العاصفة الشكسبيرية، والنهضة المسيحية، والتنبؤ المشتعل، ورمز الإنسان.

- إدموند ولسون Edmund Wilson (١٨٩٥-١٩٧٢)، ولد بمدينة رايانك بولاية نيوجيرسي، تخرج في جامعة برنستن، عمل لفترة قصيرة مراسلا بجريدة «شمس المغيب النيويوركية»، التحق بطاقم تحرير «الجمهورية الجديدة»، عانى من انهيار عصبي. نشر أشعاره بحوثا تحت عنوان «الشعراء، وداعا»، وقلعة أكسل، والمفكرون الثلاثة، والجرح والقوس، وبحوث حول البحر الميت، وبحوث حول الهنود الحمر الأمريكان.

- كريستوفر كلوديل Christopher Caudwell (١٩٠٧-١٩٣٧)؛ اسم مستعار لكريستوفر جون سبريج، تعلم بالمدارس الكاثوليكية، وانقطع عن الدراسة ليساعد أباه الصحافي في مجلة «ملاحظ يوركشير» ببرادفرد. كتب: الوهم والحقيقة، ودراسات في ثقافة محتضرة، والمغامرة العاطفية والواقعية.

23 نظرية الموروث، يعالج ت. س. إليوت T.S Eliot في إحدى مقالاته المبكرة والأعظم شهرة، والموسومة بعنوان «الموهبة والموروث»، من خلالها نظرية الموروث، وهو صاحبها واشتهر بها. يرى أن الشاعر / الكاتب / الفنان، يملك موهبة فردية، غير أنه يعمل داخل تراث أمته، الذي يتضمن في المقام الأول الحس التاريخي، فالحس التاريخي يفرض على المرء أن يكتب وهو يستحضر الموروث، وفي الوقت ذاته يكون واعيا أشد الوعي لموقعه في الزمن ومعاصرته.

- تعطي النظرية الثقافية مساحة عريضة من الاهتمام اليوم، وقد حظيت بشيوع واسع في التسعينيات، مع أن بعض أصولها تعود إلى مدرسة فرانكفورت النقدية، غير أنها قد ابتدأت منذ عام ١٩٦٤ كبداية رسمية، منذ أن تأسست مجموعة ببرمنجهام في إنجلترا تحت مسمى «مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة»، ومر المركز بتطورات وتحولات عديدة، إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية وتحولات ما بعد البنيوية، ليتشكل من كل ذلك تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات.

24 إدوارد سعيد: الاستشراق - المعرفة، السلطة، الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ٢ - ١٩٨٤، ص ٣٩ .

- الفهم النيتشوي، يندرج هذا المصطلح في سياق علاقة الكاتب أو المؤلف بعمله، أي القائمة على «قلق التأثير». وملخص هذا الفهم أن كل شاعر يعاني من قلق ناشئ عن كونه تاليا زمنيا لشعراء سابقين له، قلق شبيه بقلق أوديب في علاقته بأبيه. تولد لدى الشاعر الابن أحاسيس يمتزج فيها الحب والإعجاب بالحسد والخوف وربما الكراهية.

وهكذا تتولد شعرية الصراع، أو تنافس الأقوياء، التي يقوم عليها الفهم النيتشوي، والذي يشير إلى صراع بين بشر يكادون يؤلهون أنفسهم. أثر هذا الفهم النيتشوي في الفكر الغربي الحديث من مختلف التيارات، خاصة التيار التقويضي وفوكو وإدوارد سعيد.

25 رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٩٦، ص ١٥٠ و١٥١ .

26 إدوارد سعيد: الاستشراق، المعرفة، السلطة. ص ٣ .

27 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت - ١٩٩٨، ص ١٠ و١١ .

28 المرجع السابق، ص ٢٥٤ .

29 جميل قاسم: المختلف والمؤتلف، ص ١٢٣ .

30 أما المفكر والكاتب العراقي الراحل هادي العلوي، الذي كانت علاقته بالشرق الأقصى علاقة حميمة، على المستوى المعرفي والسياسي والفكري، والتجريبي أيضا، لأنه عاش في الصين ردحا من الزمن، ما مكنه

بشكل ما من الاقتراب من الثقافة الشرقية، وله الكتاب الأهم وهو «المستطرف الصيني». أما تعقيبه على سعيد الذي عنون بـ «الاستشراق عاريا «المنشور بالعدد ١٥ بمجلة الكرمل عام ١٩٨٥، فقد أبدى فيه أهمية الكشف عن دراسة الاستشراق. ويأخذ العلوي على سعيد وضعه الفيلسوف العالمي كارل ماركس ضمن المدرسة الاستشراقية.

- أما المفكر اللبناني مهدي عامل فهو عضو الحزب الشيوعي اللبناني، الذي أغتيل في بيروت عام ١٨٨٧، وبحكم انتماء مهدي (حسن عبدالله حمدان) إلى حزب الطبقة العاملة، فقد قصر مداخلته على وضعية كارل ماركس في كتاب إدوارد سعيد، ووضع كتابا كاملا بعنوان «ماركس في استشراق إدوارد سعيد»، وفي عنوان أقل بروزا وضع عنوانا آخر هو «هل القلب للشرق والعقل للغرب»، وصدر الكتاب عن دار الفارابي عام ١٩٨٥. يرى مهدي عامل أن ماركس في كتاب سعيد ورد مجلودا، ومجردا وعاريا من فرادته الفكرية والطبقية، والمقاومة بعبقرية منهجية لأبناء ومفكري وسياسيي أوروبا في ذلك الوقت، لكن سعيد يدخله حسب منهجه وموقفه المثالي في زمرة الاستشراقيين دون هوادة.

- أما المفكر والباحث صادق جلال العظم، فلم يكتف في تناوله لكتاب سعيد بالوقوف عند تفاصيل الكتاب، ولكنه في دراسته المعنونة بـ «الاستشراق والاستشراق معكوسا»، التي نشرها في مجلة «الحياة الجديدة» الصادرة في فبراير عام ١٩٨١، ثم ضمن كتاب «ذهنية التحريم»، الصادر عن دار رياض الريس عام ١٩٩٢، لم يدخر من عدته النظرية وسيلة إلا وجربها في قراءة استشراق إدوارد سعيد.

31 فخري صالح: وداعا إدوارد سعيد، مجلة العربي، العدد ٥٤١، ديسمبر - ٢٠٠٣، ص ٢١ .

32 بشرى موسى صالح: نظرية التلقي... أصول ونظريات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - ٢٠٠١، ص ٨٢ و٨٣ .

33 المفارقة، مصطلح تاريخه طويل وحافل بالتغيرات. أما في العصر الحديث فقد انتهت المفارقة إلى أن أصبحت موقفا ورؤية عالم، يتخذها الأديب إزاء واقعه وقضاياه، وليس معنى كونها كرما يبدو في غير مقصده الحقيقي، أو كلاما يستخلص من المعنى؛ أن يكون في ذلك احتواء للتصور، بل إن الأمر يتطلب لعبة لغوية ماهرة وذكية من طرفين هما الكاتب والقارئ معا، وكأنها اتصال سري بينهما، يتحقق من خلال سياق الموقف.

34 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، مرجع السابق، ص ٢٣٨-٢٤٠ .

35 النقد الجديد / النقاد الجدد، كمصطلح، يشير إلى نوع من الحركات في النقد الأدبي ظهرت بأمريكا، والتي تطورت منذ العشرينيات إلى غاية الأربعينيات من القرن الماضي، عندما نشر جون كرانسوم كتابه بعنوان «النقد الجديد». دافع النقاد الجدد عن قراءة النص من الداخل، وقدموا تحليلا مفصلا للبنية الشعرية، بدلا من الاهتمام بعقل وشخصية الشاعر والمصادر، وتواريخ الأفكار، والمضامين السياسية والاجتماعية.

36 إدوارد سعيد «الثقافة والإمبريالية، ص ٧٦ .

- ت. س. إليوت T.S Eliot (١٨٨٨-١٩٦٥)، ولد في سان لويس بالولايات المتحدة، في عائلة من أعرق العائلات، أثرت في مكوناته الشعرية والفكرية والدينية. التحق بجامعة هارفارد وتعلم على يد سانتايانا وبابيت، وتخصص في دراسة الفلسفة. حضر دكتوراه حول برادلي. رحل في نهاية سنوات دراسته إلى باريس، فالتحق بالسوربون، درس الأدب الفرنسي، واستمع إلى هنري برجسون. بلغ إليوت درجة كبيرة من الشهرة والنفوذ الأدبي، حتى عد صاحب مدرسة أدبية، تركت بصماتها واضحة على الأدب العالمي. فآراؤه الأدبية ظلت سائدة في الحياة الفكرية، وأشعاره تعد نموذجا لمعظم الشعراء والقراء في الشرق والغرب، وعلى وجه الخصوص قصيدته «الأرض الخراب»، ودراسته النقدية «الغابة المقدسة»، ونظرية

الموروث، والمعادل الموضوعي. وللتوسع أكثر في نظريات إليوت النقدية، يفضل الرجوع إلى أطروحتنا لنيل دكتوراه دولة في الأدب المقارن: أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي المعاصر، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر - ٢٠٠٤.

37 المرجع السابق، ص ١٣٥ .

38 إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة عبدالكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠٠، ص ١٧٥ .

39 المرجع السابق، ص ١٧٢ .

40 المرجع السابق، ص ٢٤ .

41 المرجع السابق، ص ٢١ .

42 نورثروب فراي Northrop Frye (١٩١٢-١٩٩١)، ولد بمدينة شاربروك بمقاطعة كيبيك بكندا، من النقاد الجدد الأمريكيين، متخصص في النقد الأسطوري، درس في العديد من الجامعات الأمريكية، وفي جامعة تورنتو الكندية. وفي إنجلترا بجامعة أكسفورد. عاد إلى كلية فيكتوريا بتورنتو محاضرا، ثم أستاذا فعميدا للكلية. يعد أكثر النقاد تأثيرا في منظومة النقد الأسطوري المقارن. يرى في الأدب بنية رمزية ونظاما قائما بذاته، يحرص فراي كثيرا على علاقة الأدب بالأسطورة. أهم أعماله: تشريح النقد، والخيال المثقف، وخرافات الهوية، وت. س. إليوت، والناقد المتزن، وأسطورة الخلاص، ونشر ثلاثة كتب حول شكسبير.

- فرانك كيرمود F. Kerwode (١٩١٩-)، ولد بمدينة دوجلس، تعلم بجامعة ليفربول. درس بكلية كينجز بجامعة نيوكاسل، ثم بجامعة رادينج، ثم انتقل إلى جامعة مانشستر أستاذا للأدب الإنجليزي، ثم إلى كرسي الأستاذية بجامعة بريستل. ثم إلى جامعة لندن. نشر الصورة الرومانسية، وولاس ستيفنس، وألغاز ورؤى، والإحساس بالنهاية، ومختارات أكسفورد من الأدب الإنجليزي، والكلاسيكي، وبحوث في الرواية، وأشكال الاهتمام، وشهية للشعر.

- هارولد بلوم Harold Bloom (١٩٣٠-) ولد بنيويورك، درس بجامعة ييل للدراسات العليا، وبجامعة كامبريدج بإنجلترا، حصل على الدكتوراه، وبدأ التدريس بجامعة ييل. كتب عرضا نقديا لكتاب نورثروب فراي «تشريح النقد». نشر ابتكار الأساطير عند تشللي، والجماعة الرؤيوية، ونهاية العالم عند بلايك، والنواقيس في البرج، وشخصيات الخيال المتمكن. وشعرية التأثر. ساهم في مجموعة مدرسة يايل بدراسة عنوانها «التفكيكية والنقد».

43 إيريك إيرباخ Erich Auerbach (١٨٩٢-١٩٥٧)، واحد من أكبر النقاد الألمان في القرن العشرين، عمل أستاذا في جامعة ماربورج، وعندما عزلها النظام النازي، كان عليه أن يغادر ألمانيا، ليصبح أستاذا لآداب الرومانسية في جامعة اسطنبول، أما في الولايات المتحدة فقد ابتدأ التدريس في جامعة بينسلفانيا، ثم في جامعة ييل. وأهم مؤلفاته: مدخل إلى الأدب الرومانسي، والمحاكاة، دراسة التمثيل الواقع في الأدب الغربي.

- جيامباتيستا فيكو Giambattista Vico (١٦٦٨-١٧٤٤) فيلسوف وعالم اجتماع إيطالي، كان أستاذا بجامعة نابولي، قدم نظرية الدورة التاريخية، بيَّن أن المجتمع يتطور وفق قوانين داخلية معينة. ولعل تفكير سعيد في نقطة المثقف العضوي يتأسس في الحقيقة مع مقولات المفكر الإيطالي القديم «فيكو»، صاحب كتاب «العلم الجديد»، وبخاصة مقولته حول أن البشر هم الذين يصنعون تاريخهم. وهي مقولة استعملها سعيد دائما ليرد النص إلى الحياة، وإلى البشر الذين يتحدث عنهم النص، والبشر الذين كتبوه، بحيث إن النص نفسه يتحول عبر هذه العملية إلى تجربة حية، وممارسة فعلية. يعده سعيد أحد أبطاله، والذي عاش

كأستاذ جامعي في وحشة المثقف المغمور بمدينة نابولي، فلم يتطلع هذا المثقف حتى إلى تأمين لقمة العيش، وهو الذي عاش في خصام دائم مع الكنيسة ومحيطها المباشر.

44 إسماعيل العثماني: إدوارد سعيد بين النقد الديني والعلماني، مجلة فكر ونقد، الرباط، السنة الثالثة، العدد ٢٤، ديسمبر - ١٩٩٩، ص ٢٨، ٣٠ .

45 إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، مرجع سابق، ٢٢٤ و٢٢٥ .

46 عبدالله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - ٢٠٠١، ص ٥٢ .

47 إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ص ٢٣ .

48 فريال غزول جبوري: الفلسطينيون والأدب المقارن، مرجع سابق، ص ٨٥ .

49 عز الدين المناصرة: إدوارد سعيد والنقد الثقافي المقارن، مجلة فصول، العدد ٦٤، صيف - ٢٠٠٤، ص ١٣٣ .

50 إدوارد سعيد «الثقافة والإمبريالية»، ص ١١١ .

51 عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص ١٥٠ .

52 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص ١١٤ .

53 كتب سعيد «الثقافة والإمبريالية» في سياق فترة سياسية مختلفة، وأثار عليه الكتاب سيلا من الانتقادات، نذكر منها ذلك الحوار الشهير، الذي دار على صفحات الملحق الأدبي لجريدة التايمز - خريف ١٩٩٣ - بين سعيد وإرنست جيلنر، الذي كان يرى أن سعيد، كان يجب عليه أن يبدي على الأقل شعورا بالامتنان للدور الذي لعبته الإمبريالية في نقلها للحداثة.

54 منير شفيق: في الحداثة والخطاب الحداثي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - ١٩٩٩، ص ١٩٩، ٢٠٥ .

55 بول بوفيه: الحق يخاطب القوة، إدوارد سعيد وعمل الناقد. إصدارات سطور، القاهرة - ٢٠٠١، ص ٤٤ .

56 نعوم تشومسكي: ردع الديموقراطية، دار عيبال للنشر، قبرص - ١٩٩٢، ص ٣٠٨ .

57 فخري صالح: وداعا إدوارد سعيد، العربي، ص ٢٢ و٢٣ .

58 فيصل دراج: بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية، دار الآداب، بيروت، ط١ - ١٩٩٦، ص ١٧٠، ١٧٨ .

59 تزفيتان تودوروف: فتح أمريكا، سينا للنشر، القاهرة - ١٩٩٢، ص ٧٥ .

60 كانت الحملة العدوانية ضد سعيد بدأت في الواحد والعشرين من أغسطس عام ١٩٩٩، عندما كتب جستس رايد فاينر، وهو محام أمريكي / إسرائيلي مقالة على الصفحة الأولى من الديلي تلجراف البريطانية، ذات الميول اليمينية، ادعى فيها فاينر أن سعيد ليس فلسطينيا، وأنه زيف قصة حياته. لكن سعيد فند ادعاءاته في مقال نشره في «الأهرام ويكلي»، يوم ٨ أغسطس، ٢٠٠٠ .

61 إدوارد سعيد: خارج المكان، ترجمة فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت - ٢٠٠٠، ص ٤ .

مؤثرات أيديولوجية في أدب الطفل العبري (مقاربة تأويلية)

د. أحمد زلط(*)

«ظهرت الأيديولوجيا نتيجة حاجة الإنسان إلى فرض نظام فكري على العالم»

إدوارد شيلز

«كل نشاط فكري أو لغوي هو في النهاية محمل أيديولوجيّا، والنص الأدبي (والأدب بما هو نشاط متميز) يصبح نتاجا لعلاقات جديدة متنامية ومتغيرة بين الأيديولوجيا والواقع، من خلال الفعل اللغوي الخاص الذي يرتبط بالواقع، من جهة، ويتشكل أيديولوجيّا من جهة أخرى».

د.كمال أبو ديب

تمهيد منهجي

ثمة ظاهرة فنية مهمة، أهملها الباحثون العرب في ميدان أدب الطفل المقارن، وهي عزوفهم عن تناول أدب الطفل العبري الحديث والمعاصر بالرأي والدرس.

وقد لفت انتباهي أثناء متابعتي لأدبيات الطفولة في الشرق والغرب عامة، وفي أدب اللغة العبرية خاصة، أن أطفال الدولة العبرية يتعرضون لقولبة أدمغتهم ومشاعرهم لنبذ العرب وكراهيتهم؛ فيشبون وقد تملكتهم من طباع غرس الطفولة العنف والتعصب والعدوان وخيلاء التمايز العنصري. وقد اندهشت من عمدية المخطط المؤسسي والمبدع العبري في تكريس ذلكم الغرس.

مما سبق يتضح لنا - فيما يبدو - أن هناك نقصا واضحا في إيجاد مناخ جديد للتربية المتوازنة فيما يقدم للطفل العبري من مقاصد الهدم والعداء، لا الإخاء والبناء، فعالم الطفولة - البراءة - يجب أن ينأى عن تنفيذ المتطلبات الصادرة عن المؤسسة العسكرية

(*) رئيس لقسم اللغة العربية بجامعة القناة - الإسماعيلية - ج.م.ع.

والدينية، أو المناهج التربوية الإسرائيلية الضاغطة على عقول أطفالهم قبل وجداناتهم، إن التعصب أول مداخل العنف والعدوان في إرهاب الدولة أو إرهاب الفرد بينما المأمول إكساب الطفل الحب والتسامح والإخاء والتعاطف الإنساني.

وتكمن أهداف البحث التي يرجى تحقيقها فيما يلي:

تتبع موجز للفكر الصهيوني القديم والمعاصر، وعلاقة ذلك بالأدب والأيديولوجيا، أيضا تتبع وتحليل بعض النماذج المختارة من فنون الأدب الموجه للطفل في أدب اللغة العبرية الحديثة. ثم الوقوف عند مقارنة لابد منها - بين فلسفة أدب الطفل العربي وفلسفة أدب الطفل العبري، ومن ثم فتح آفاق جديدة أمام الباحثين لدراسة قضايا أدب الطفل العبري واتجاهاته.

لعل المنهج التكاملي هو الأقرب في التناول، نظرا إلى طبيعة موضوع البحث، أما أهم مصطلحات الدراسة فهي: الأغيار (كل ما هو غير يهودي إسرائيلي من العرب المحيطين بإسرائيل أو من الفلسطينيين). الأيديولوجيا (مذهب أو معتقد فكري سياسي تعتنقه جماعة بشرية في تصورات وأفكار اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية، تحليل النص: قراءة النصوص الأدبية المختارة - في توسع دال - من أدب الطفل العبري؛ قراءة فنية تحليلية لعناصره ومراميه). المخطط المؤسسي: فكر المؤسسات الحاكمة (وهي في إسرائيل المؤسسات العسكرية، الدينية، السياسية = الفكر الصهيوني الأم).

الأيديولوجيا والأدب

لا أميل إلى طغيان أو تغليب التأثير الأيديولوجي السابق في إبداعية النص؛ على الرغم من أهمية إخصاب التشكيل بالرؤية السياسية كأساس فكري، لا جرم في ذلك فحرية المبدع أغلى من كل شيء، ولكن الخطورة تجيء من سريان معتقد أيديولوجي طاغ يصبغ الرؤية الإبداعية ويشكلها «كأنما الأيديولوجيا أهم من الأدب ذاته في خصائصه أو طبيعته»[1].

وإذا كان الأدب في نشأته وطبيعته، أو ما هيته وخصائصه واتجاهاته، من الأمور الراسخة مع مسيرة البشرية، فإن الأيديولوجيا من الأمور المستحدثة، ويعمق الباحث المغربي عمار بلحسن «طبيعة العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا»، فيرى أن الكتابة الأدبية تقوم في مجمل أشكالها بتنظيم الأيديولوجيا ووضعها في شكل جديد هو النص الأدبي، هذا النص الذي يعد - على حد تعبيره - أيديولوجيا أدبية، تمشي على رجليها وتتجول في الأسواق وتقيم مختلف العلاقات الاجتماعية من حب وصراع وغيرهما. ومن ثم فإن كشف علاقة الأدب بالأيديولوجيا يقتضي تحليلها وفق ثلاث أطروحات: فالنص الأدبي كتابة تنظم الأيديولوجيا وتمنحها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة ومتميزة، كما أنه يقوم بتحويل الأيديولوجيا وتصويرها؛ الأمر الذي يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها، وأخيرا فإن العمل الأدبي يتضمن عناصر معرفة خاصة

بالواقع تختلف عن المعرفة العلمية[٢]. فالأدب - في ضوء ذلك - يعكس الواقع، وبلا شك كل نص هو مشحون بالأيديولوجيا والأيديولوجيا هي ذلك النظام أو المنظومة المنهجية للأفكار تتصل عادة بالسياسة أو المجتمع، أو بسلوك طبقة أو جماعة، يمكن اعتبارها تبريرا للقيام بأعمال معينة[٣] . وتعكس الأيديولوجية الصهيونية ذلك، فهي برنامج سياسي تبشيري يسعى إلى تغيير الواقع لحساب رؤية جديدة ومصالح محددة، وقد حدد البرنامج الصهيوني المعروف بـ «برنامج بال» سنة ١٨٩٢ م أهداف الصهيونية وهي: «إقامة وطن قومي لليهود في فلسطين يضمنه القانون العام». ولتحقيق هذا الهدف وضعت الأيديولوجية الصهيونية برنامج عمل نموذجيا يتلخص في: «تشجيع استيطان العمال الزراعيين والصناعيين اليهود في فلسطين، وتنظيم اليهود، وتوثيق الصلات بينهم، وتنمية الحس والوعي القومي اليهودي وتعزيزهما»[٤]. إذن فالعقيدة الصهيونية هي نتاج الحضارة الغربية. والأخذ بهذه الفكرة يجنبنا خطيئة الانزلاق نحو هاوية الصراعات ذات الطابع الديني، ومن ثم تشويه التاريخ العربي الإسلامي كله، وتحميله ما ليس فيه ولا منه[٥].

أدب الطفل العبري بين العنصرية والعدوانية

تكاد تتفق أراء علماءالنقد، والتاريخ الأدبي، ونظرية الأدب، وكذلك مقولات الفلاسفة وآراء خبراء التربية، في سائر أدب اللغات الإنسانية، على حقيقة راسخة مؤداها أن أدب الطفل ينأى عن العنصرية والعدوان، لكن تكريس عنصرية الجنس أو الدين، والتحريض على كراهية الشعوب والعدوان عليها، بمنزلة الهم الأول في فلسفة الحركة الصهيونية العالمية؛ بحيث يعبر مجموع النتاج الشعري والمسرحي والقصصي في الأدب العبري الحديث والمعاصر، بل المقالة العبرية، عن تلك الفلسفة الأحادية التي تخرج أهداف أدب ناشئة الدولة العبرية، عن الأبعاد الإنسانية ورح الإخاء والتسامح والتعاطف.

إن الآثار الأدبية في أدب اللغات العالمية تخاطب عقل الطفل ووجدانه وفقا لمعايير أدب الكبار، فيما عدا الفروق التي لابد منها في مستوى الخطاب الإبداعي، أي ملاءمته لعقل الطفل ومداركه، ومن الحقائق التاريخية الماثلة حق الأطفال في أدب هادف وصاف ينأى عن العنصرية والعدوانية، حيثما أقرت بذلك القوانين الدولية، وأخرها قانون حماية الطفل ورعايته(*).

وفي الواقع أن أدب اللغة «العربية» بين ماض وحاضر لا يشتمل على بث العنصرية والعدوانية، شأنه شأن الآداب الكبرى في العالم؛ وقد يقول قائل: أناشيدنا الوطنية، وبعض أشعارنا، أو قصصنا للطفل تحث على إعلاء روح الوطنية ومقاومة المحتل وجهاده؛ وأكاد أجزم بأن ذلك الحث أو الحماسة هما الوعي بالمواطنة والزود عن الأوطان، وذلك من ثوابت الوجود

(*) ينظر مواد قانون الطفل الصادر في ١٩ نوفمبر ١٩٥٩م، ومواده الثقافية في «التنشئة والتكوين تنأى عن العنصرية والكراهية والاستعلاء» (الباحث).

البشري وحق البشر المنطقي في الحياة؛ ما دامت شعوبنا لا تتعصب في عنصرية الجنس، أو اللون، أو الدين، أو تبادر بحملات العدوان والاحتلال، واغتصاب متعمد ومتكرر لحقوق الغير.

أما الصهاينة فيحرصون أشد الحرص على تغذية أطفالهم بالأفكار والخيالات والأحداث التي تخدم أيديولوجيتهم، وإسرائيل تزيف التاريخ وتحرف التوراة، وتعبث في التلمود، لتخرج بمعتقدات ومبادئ غريبة، طفحت بها صفحات وقائعهم التاريخية المذرية[٦].

بل هناك متغيرات اجتماعية معاصرة تماثل المتغيرات الدينية لديهم، ومنها ما ينعكس على تنشئة الطفل، فالكتابات الأدبية للطفل العبري، تُبث في سياق أنواعها وعناصرها الممارسات والمتغيرات الاجتماعية والدينية التي يقولبها الإسرائيليون لمصلحة أيديولوجيتهم.

والأدبيات اليهودية في أطوارها المتعاقبة تعكس التعاليم اليهودية عقيدة، صارت أيديولوجية ومنهاج حياة لدى غالبية اليهود، تتزايد وتتقوى مع توالي تحقيق الانتصار، والنمو الاقتصادي والازدهار، بينما ظلت العقيدة الإسلامية في منأى عن التأثير في الصراع، وتحليل خلفياته وتشابك جذوره مع الماضي، لقد أسهم التزام اليهود بتعاليم «التلمود» في استنهاض العقيدة الإسلامية وإيقاظها، بل حثها وزجها إلى قلب الصراع - لا سيما في السنوات الأخيرة - حيث أخذ الفهم العقائدي لأبعاد الصراع يطفو على السطح ويتسع، ويزيح ما عداه من أيديولوجيات[٧]. بحيث أصبحت الأهداف العنصرية العرقية تجاه العرب واضحة في كل عمل أدبي (صهيوني) وفي «نفس كل إسرائيلي لا يرى أي موجب لاحترام العربي أو تقديس حقوقه»، حسب تعبير الروائي عاموس عوز، الذي يدعي أن الإنسان العربي يشكل تهديدا مباشرا لإسرائيل انطلاقا من أفكار «بدائية» وبلا سبب أو منطق، وأن من الضروري أن يستعد اليهود لدحر العرب في عقر دارهم، بصفتهم - أي اليهود - أمة متحضرة تصارع أمة متخلفة، وذلك كما جاء في روايته «في مكان ما» وعلى غرار هذا الشعور لدى «عوز» نجد هناك قواسم مشتركة متشابهة للكثير من الأدباء والكتاب والشعراء العبريين في إسرائيل وخارجها، الذين يرون في إبادة العرب مسألة أساسية لدعم المشروع الصهيوني[٨].

وقد شهدت العقود الأخيرة تعاظما لذلك؛ إذ تفننت إسرائيل في بث كل ما تريده من أفكار في نفوس أطفالها من خلال ما تقدمه من كتب وقصص تغرس فيهم أفكارهم الصهيونية؛ متعمدة تشويه صورة العرب والمسلمين لينشأوا منذ نعومة أظفارهم وصغرهم على الكره والحقد على كل ما هو عربي وإسلامي، فتصف قصص الأطفال العربي بأنه «جبان - كذاب - غبي»، أما اليهودي فتظهره دائما على أنه الأذكى عقليا والأقوى، مما يعطي الإحساس بالتفوق والتميز والاستعلاء. ويستدل من خلال بحث أجراه أحد الأساتذة بكلية التربية في جامعة حيفا حول تداعيات سماع كلمة «عربي» وكتابة قصة حول لقاء مع عربي؛ بحيث يراه التلاميذ على أنه «خاطف للأولاد - قاتل - الخوف من راعي بقر ذي سحنة مخيفة في وجهه ندبة تنبعث منه رائحة كريهة - مخرب

- مجرم»، ولا يغفل بالطبع أدب الأطفال العبري عن تثبيت الوعي عند الأطفال بأحقيتهم بفلسطين، وأنها إرث لهم من قديم الزمان، وأنها أرضهم الدينية والتاريخية، كثيرا هنا نلمح دائما مقولة «لتنسني يميني إذا نسيتك يا أورشليم» التي تتكرر في قصص الأطفال[٩].

وإذا كان النظر إلى العربي من المنظور العنصري التقليدي يجرده، فثمة اتجاه أعمق نحو التجريد في الأيديولوجية الصهيونية، هو اتجاه مقصور عليها، يشكل أساس التصور الصهيوني الإسرائيلي للعرب، وهو الموقف الصهيوني من الأغيار. وكما أوضحنا من قبل، فإن الرؤية الصهيونية تتسم بالاستقطاب المتطرف: يهودي خالص ضد الأغيار. وقد وصف الأغيار في سائر الأدبيات الصهيونية بأنهم «ذئاب، قتلة، متربصون باليهود، معادون أزليون للسامية»، ولكن لا يهمنا في السياق الحالي إلا أن الأغيار مقولة مجردة، بل إنها أكثر تجريدا من مقولة اليهودي في الأدبيات النازية، أو مقولة الزنجي في الأدبيات العنصرية البيضاء. وهي أكثر تجريدا لأنها لا تضم أقلية واحدة، أو عدد أقليات، أو حتى عنصرا بشريا بأكمله، وإنما تضم كل «الآخرين» في كل زمان ومكان، وقد وضع الصهاينة الإنسان العربي على وجه العموم، والفلسطيني على وجه الخصوص، داخل مقولة الأغيار حتى يصبح بلا ملامح أو قسمات[*]، وروجوا لذلك في مؤلفاتهم للطفل.

الخطاب الأدبي للطفل العبري (نصوص وقضايا)

مر أدب الطفل العبري بمراحل فارقة، منذ نشأته وتكوينه إلى وقتنا الحاضر، وأهم تلكم المراحل هي:

- مرحلة الهسكالاة (التنوير) بين اليهود في وسط أوروبا وشرقها وسائر بلدان الشتات.
- مرحلة الفكر الصهيوني وإحياء اللغة العبرية بالتزامن مع مخططات إنشاء وطن لليهود في فلسطين.
- مرحلة أحلام الخلاص (تأسيس إسرائيل وقيام الدولة العبرية).
- مرحلة التوسع والاستيطان بدعم صهيوني وغربي معاصرين.

وقد عبرت الأنواع الأدبية في فنون الشعر والنثر عن ملامح تلكم المراحل في مجمل أدب الطفل العبري.

(*) في المقابل درس د. جمال حمدان، مسألة القسمات والملامح وعلاقتها بالشخصية لمجموعة من الصفات الجسمية المنسوبة إلى اليهود أو الملاحظة فيهم، لا تدل على الأصل العرقي ولا تحسم مشكلة، وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على انعدام أي وحدة بين يهود العالم، ولكن الأهم من ذلك كله أن سحنة الوجه هذه ليست صفة جسمانية بقدر ما هي تعبير اجتماعي مكتسب من البيئة الاجتماعية من صنع الجيتو وحياة التشرد والاضطهاد والصراع ضد الأخطار المستمرة، حتى لقد أسماها البعض «تعبير الجيتو». إنها باختصار من فعل الانتخاب الصناعي لا الوراثة والبيولوجيا، تثبتت عن طريق التزاوج الداخلي والانتخاب الجنسي والانتخاب الاجتماعي والمهني. ومعنى هذا أننا صادفنا هذه المسحة اليهودية في الوجه فإنما هي مجرد إرث الاضطهاد الديني أيا كان الأصل الجنسي والسلالة العرقية، ومن دون أن تعني أن صاحبه من نسل بني إسرائيل التوراة بالضرورة (ينظر: اليهود أنثروبولوجيا، د.جمال حمدان).

فقصة «أنواع العطور» تسجل عملا أدبيا يدور حول نقطة أيديولوجية تركز على حادثة اضطهاد تعرضت لها عائلة «تسلي»، النجار اليهودي الذي كان يعيش في أحد بلاد الشتات قبل أن يهاجر إلى فلسطين؛ فتبدأ القصة بتعريف الأطفال بمكان وقوع الحادثة فيقول: «إنها حدثت في مدينة صغيرة يهودية في بلاد المنفى البعيد». بعد ذلك يعرِّف المؤلف «لافين كيفنيس» الأطفال بوقت وقوع الحادثة وهو مساء يوم سبت، حيث كان البيت مزينا ومنسقا وأقيمت الاستعدادات لاستقبال يوم السبت، ثم يدخل الكاتب عنصر المفاجأة حين يقتحم اللصوص المنزل فتتغير الصورة وتنقلب إلى وضع يستثير الخوف والإحساس بالرهبة... أيضا يلح الكاتب على فكرة اضطهاد اليهود في القصة نفسها فيقول:

«عند عودة تسلي من المعبد، حكى قصة السلب والنهب التي قام بها اللصوص في البلدة... لقد اعتدوا على يهود كثيرين بالضرب، وأوقفوا بعض اليهود الأغنياء على الحائط وأطلقوا عليهم النيران». وقد أراد الكاتب بهذه الفقرة أن يؤكد أن حادثة الاعتداء على تسلي وعائلته لم تكن غريبة أو وحيدة من نوعها، بل قد حدث أن تعرض يهود غيرهم كثيرون لمثل هذه الحادثة، وهذا يؤكد المقولة الصهيونية بأبدية الاضطهاد اليهودي في كل مكان وزمان[١٠].

وفي قصة «دافيد ونعمان» يتناول المؤلف أ. روزيانسكي بعض الملابسات التي كانت شائعة في سنة ١٩٢٩ عن علاقة اليهود والعرب التي اتسمت بهجمات العرب على مواقع اليهود. فيبرز الكاتب معاناة اليهود من تلك الهجمات في ذلك الوقت فيقول: «في نهاية صيف عام ١٩٢٩ هجم قطاع طرق لصوص عرب على الأرض... ونهبوا وسرقوا كل شيء في طريقهم، لكنهم لم يقتربوا من مزرعتنا فقد اشتعلت النيران في أجراننا... في كل ثمرة من عملنا الشاق... في وسط هجوم آلاف المهاجمين سمع خوار البقر وصهيل الخيل المسروقة، وعند انتهاء عملية السرقة انتقل السفاحون القتلة إلى مجموعة من رجالنا كانوا يتحصنون في البيت الكبير الموجود في الغابة... لقد تعرض صديق عزيز للسرقة»[١١].

ويعبر دافيد كوهين أيضا في قصته «حائط الدموع» عن دعوة صارخة للهجرة إلى فلسطين، فيقول:

«إنه حائط الدموع، فليجأ إليه أبناء إسرائيل لكي يزرفوا دموعهم، ولترتفع صلواتهم حتى يجيء اليوم الذي يعود فيه أبنائي من المنفى، وتعود القدس وتبنى». ويلاحظ أن الكاتب دافيد كوهين في القصة السابقة يشير إلى أن اليهود خارج فلسطين يكونون في حالة «نفي» ويصف البلاد التي يعيشون فيها بأنها «بلاد المنفى»، وهذا المفهوم تردده العقلية الصهيونية ويعتبر من المقولات الأساسية للأيديولوجية الصهيونية»[١٢].

ويعلل الدكتور رشاد الشامي سبب اهتمام المؤلفين بكتابة القصة التاريخية في إسرائيل: «بأن هذا الاهتمام يدل على حاجة اليهود الحقيقية إليها، حيث زاد الإحساس بأن الحاضر

لا يكفي، وأن هناك شيئا ما ينقصه ولم يكرس له الاهتمام من قبل، وأن اليهودي يشعر بنقص إرث الماضي الذي يمكن بموجبه صياغة حاضر أكثر استقرارا»[١٣].

وقد توسع شعراء وكتاب أدب الطفل العبري، في تجاوز كلاسيكات الأدب اليهودي التوراتي، والقصص التاريخي فكتبوا للطفل العبري الأنواع المستحدثة أو المترجمة عن آداب العالم، في تزامن أعقب قيام دولة إسرائيل وإلى وقتنا الحاضر، وعن أدب الطفل العبري المعاصر في إسرائيل، تقول «ليئاه جولدبرج: «يعتبر أدب الأطفال العبري الإسرائيلي الذي نما وازدهر مع (الصبار) الشباب من مواليد إسرائيل، ثريا في مضمونه، ويتخذ صورته المناسبة من خلال اتصاله بالطفل الذي يعيش حياته بالعبرية، ومن خلال تراجم من أجود آداب الأطفال باللغات الأخرى». وقد اهتم عدد من الأدباء في إسرائيل بترجمة الكثير من أدب الأطفال العالمية ونقلوها إلى اللغة العبرية، فترجموا قصصا من الشعوب والأمم الفارسية والرومانية واليونانية والهندية والإسبانية، وكان معظمها أساطير وخرافات وقصص حيوانات، كما قاموا بترجمة بعض الأساطير العربية وبصفة خاصة «اليمنية» منها[١٤]. وتأكيدا لذيوع فلسفة الأدب الموجه للطفل العبري، حرص أدباء العبرية على تنشئة الطفل تنشئة قوامها العنف والعنصرية، بحيث تسير التربية الوجدانية في خط مواز مع التربية العسكرية لمواجهة الأغيار العرب، ذلك أن الشعار الذي رسمته الصهيونية السياسية ونفذه الجيش الإسرائيلي وروج له الأدب العبري هو: «من يتقدم لقتلك اسبق أنت لقتله». وهكذا نجد أن معظم المختصين في أدب الطفل العبري يعملون على جعل أطفال اليهود يرددون هذه الأغنية التي وضعها لهم «لابين»، التي تقول كلماتها:

سوف نهاجم الأعداء

خلال الظلام بكل قوة

لأنه لا يوجد لدينا لذة

غير لذة الجريمة [١٥].

وهازي لابين يعتمد في سائر قصصه للأطفال على بطل يهودي أطلق عليه اسم «أوزيا أوز» أي «الشجاع»، وهذا البطل لا يفارق قصص لابين، وهو دائما يكون رئيس مجموعة من الأطفال الذين يقاومون وحشية العدو «العرب»! أو هو طفل مضطهد لا يلبث أن ينتصر على العرب... ومن أشهر قصص لابين:

مغامرات أوزيا أوز، أوزيا أوز والتماسيح الفرعونية، أوزيا أوز والجواسيس الشباب في عملية سيناء وغيرها، كما تلعب سلسلة «حسبما» دورها في تتمة وسائط أدب الطفل العبري، مع الدوريات المتخصصة للطفل، وكذلك ملاحق الطفولة في الدوريات العامة، ونستطيع أن نتبين خطورة هذا النوع من الأدب لأنه يسعى إلى تخريب براءة الأطفال وزرع الحقد والكراهية

في الطفل منذ نعومة أظفاره، فالشاعر أو الأديب الصهيوني يسعى بشتى الطرق والوسائل لتصوير الإنسان العربي بالغباء والجبن واتهامه بالسرقة، فالقاص الإسرائيلي: «يوري أيفانز» كتب العديد من الأعمال الأدبية الموجهة للطفل اليهودي؛ محاولا من خلالها تغذية مشاعر الطفولة بالعداء والكراهية للعرب، وتعد قصته «الأمير والقمر» نموذجا أدبيا بث فيه عن عمد كراهية الأغيار، وها نحن نورد القصة كاملة:

قالت الصغيرة لي: من الذي سرق القمر؟

قلت: العرب

قالت: ماذا يفعلون به؟

قلت: يعلقونه للزينة على حوائط بيوتهم!

قالت: ونحن؟

قلت: نحوله إلى مصابيح صغيرة تضيء أرض إسرائيل كلها.

ومنذ ذلك الوقت، والصغيرة تحلم بالقمر، وتكره العرب، لأنهم سرقوا حلمها وحلم أبنائها هذا الصباح جاء أمير صغير إلى بيتنا وقال: هل تقبلونني ضيفا؟

رضينا به، لكن الصغيرة قالت: على أن تقول لنا من أنت؟

قال أنا فارس من فرسان الأرض، محارب قديم في أرض إسرائيل، مت صغيرا، لكنني أخرج مرة في كل عام، أطوف هذه الأرض، وأسأل إن كان شعبي يسكنها أم لا؟

قالت الصغيرة: نحن شعبك، وأنا حبيبتك أيها الأمير.

قال الأمير: ما أروعك...! أطلب منك الملجأ ليلة واحدة، فتفتحين لي قلبك، أنت يهودية حقا.

قلت: نعم، كلنا هنا شعب إسرائيل ضرب الأمير برمحه وقال: إذن تحقق الحلم الآن أستطيع أن أعود إلى قبري مرتاح البال.

تشبثت به الصغيرة، وقالت: لا ... لم يتحقق الحلم بعد.

قال الأمير: كيف؟!

قالت الصغيرة: لقد سرقوا القمر.

قال الأمير (وهو يضرب برمحه مرة ثانية): من؟

قالت الصغيرة: العرب.

بصق الأمير على الأرض قال: الجبناء، كلهم لصوص وقتلة، ولكن لا بأس.

سألت الصغيرة: وماذا ستفعل؟

قال الأمير: انتظري الليلة، سأعود لك بالحلم الجميل.

انتظرت الصغيرة، ألقت رأسها على إطار النافذة وظلت تنظر إلى السماء

ومرت الساعات، ونام الأطفال والنساء والرجال والشيوخ، ولكن الصغيرة ظلت تنتظر، لم تيأس ولم تستسلم للنوم، لأنها تعرف أن أطفال شعب إسرائيل لا يكذبون.

بعد منتصف الليل بقليل، انشقت الغيوم فجأة، ورأت الصغيرة القمر أول مرة، رأته جميلا ورائقا حدقت فيه طويلا، ثم ركضت إليَّ وقالت: استيقظ وقادتني إلى النافذة وقالت: انظر يا أبي، هل هذا وجه الأمير الصغير؟

قلت: يا بنتي، الذي سرق القمر هو الذي قتل الأمير الصغير.

لم تبك الصغيرة، فقد تحقق حلمها فأشرق القمر على أرض إسرائيل(١٦).

ومنه ما قالته الشاعرة الإسرائيلية «أنا جرينو» في إلحاح يؤكد العنصرية والكراهية معا:

«قالت لي أمي بأني

ابنة لشعب غني بالأسفار... والأغيار جهلة

حدثتني أن أكون بالمقدمة

لأني يهودية

قالت أمي «إنني ابنة شعب لا يقبل الضياع

واجبي مواصلة الدرب.. درب أبي

لمواجهة الأغيار الأعداء»(١٧).

وبينما كانت الحرب على أشدها في الجنوب اللبناني تنافس أدباء إسرائيل في تبرير الغزو أو الاجتياح الصهيوني، ومن ذلك قصيدة الشاعر «أفرايم سيدون» المعنونة: الطفلة الصغيرة ذات الرداء الأحمر، ونورد هنا بعض المقاطع منها:

هناك حقول بلاد الأرز الجنوبية

نامت الطفلة الصغيرة

ذات الرداء الأحمر

بلون الدماء التي تسيل من جسمها

النحيل الصغير

وتسألني لماذا

وفي قوله: لو لم يكن والدك مخربا عنيدا

وشقيقك اللعين

صياد دبابات

لأجبتك يا طفلتي الصغيرة

إنه ما كان يجب أن تموتي

أيضا قوله الدموي المسمم:

كل النساء في صيدا وصور

كل الأمهات، كل الحوامل

كل المسنين والأرامل

ها نحن قادمون لنعاقبكم

لنقتص منكم(١٨).

وعلى غرار تلكم المقاطع الدموية تقول «نعمة شيمر» في قصيدتها «ذوو العقول المغلقة» إذ تدعو للإبادة:

لو أنهم تلاميذ مجتهدون

يتقنون الدرس

لكانوا نصبوا مدافعهم

على مداخل المخيمات

وأمطروها بالقنابل

بالقذائف، بالحديد الملتهب

ومسحوا المنازل مع سكانها (١٩).

وتبدو المشاعر العدوانية جلية في قصيدة الشاعر الإسرائيلي «أبشلوم كور» وعنوانها «لو كنت قائدا بجيشنا الأسطورة» يقول فيها:

لو كنت قائدا لمنطقة بيروت المحاصرة والمختنقة

لصرخت في وجه كل أولئك

الذين يطالبون بإعادة المياه

ويصرخون ويتألمون

ويطلبون إعادة الدواء والطعام إلى

المدينة المحاصرة

لو كنت قائدا لجيشنا العظيم

لذرع الموت والدمار

في كل المزارع والشوارع

في كل المساجد والكنائس (٢٠).

في ضوء النماذج الآنفة، ومع نماذج قصصية أخرى تلي، بمقدورنا الوقوف على كيفية تعبئة الطفل العبري تعبئة عنصرية أساسها الاستعلاء والعنف وكراهية الأغيار، وفي الأدب القصصي العبري لا تخلو أغلب نماذجه من التأكيد على ذلك، ومن المتعارف عليه أن السياسة والفكر الصهيونيين مادة خصبة لكل موضوعات الأدب العبري الحديث والمعاصر، ولما كان

الأدب الصهيوني أدبا موجها فإنه بالتالي يعكس سياسة وفكرا وفلسفة تتبناها الصهيونية جميعا وتفرزها للواقع لتلعب دورها المرسوم والمخطط لها.

ورواية «الأرز» للأديب الإسرائيلي «أمنون شيموش» تعد - أيضا - أنموذجا نصيا لتأكيد هدف أيديولوجي وهو العنصرية الطائفية بين اليهود وبعضهم البعض، مثلما ينظرون للعرب، ومن هنا يظهر سلاح الطائفية في سرد روايته التي تزخر بالعنصرية حتى بين اليهود أنفسهم، لذا كانت الشخصيات عن هذه الأفكار جميعها، فشخصيات رواية «الأرز» تصب الأفكار إلى جانب ما يصبه الكاتب نفسه، فـ«مارغو» فتاة لبنانية مسيحية، وأبو سليم شاب فلسطيني مسلم، تفرض عليه الخدمة في البالماخ. و«يوسف أفندي» يهودي يمني يخدم في الجيش و«نيرو» شاب يهودي من الغرب، وهو مجند في الجيش أيضا، وهناك شخصيات ثانوية كبعض الجنود. في البداية يوقع الكاتب «أبا سليم ومارغو» في حب من نوع غريب، يجمع الاثنين ليطرح مشكلة الطائفية من جانب، ويظهر في المقابل كيفية التعامل بين اليهود على شتى جنسياتهم، وسنورد - هنا - ما ورد في النص على ألسنة الشخصيات، وخاصة وسمهم «يوسف أفندي» اليهودي اليمني، مما يكشف جليا الازدراء وتشويه الشخصية العربية ووصفها بأنها ذات بنية نفسية رخيصة، وهذا ما عهدناه في رواية «الخروج» ورواية «نجمة في الريح» وروايات «يا ئيل - دايان»، «غبار»، «كان للموت ابنان» و«طوبى للخائفين» وغيرها، ويمكننا استقراء فقرات نصية من مثل هذا الحوار القصير الذي يدور بين نيرو وزميله في رواية «الأرز»: يقول نيرو: إن هذا اليمني يتحدث كأنه سياسي محترف، فيجيبه زميله: لو لم يكن يمنيا لأصبح شيئا كبيرا. أيضا يقول نيرو: لقد أصبحوا يخجلون من أصلهم وينكرون ماضيهم وأظن أن ابتعادهم عن الحضارة هو سبب عدم اندماجهم مع غيرهم وعدم تعلمهم لغة جديدة وأظن أنه لا مناص لهم من التمايز فلباسهم وعاداتهم تؤكد ذلك.

وفي موضع آخر من الرواية يقول نيرو عن اليمنيين: عندما قدموا إلى البلاد كنت أحسبهم بدائيين، وهذا ما أوحى لي به لباسهم وتقاليدهم فيرد أبو سليم: إنهم اندمجوا في المجتمع بسرعة.

يرد نيرو: وهنا جوهر المسألة، إن بعضنا ينظر إليه من الأعلى إلى الأسفل فنساؤهم ما زلن في البيوت منكبات على الأعمال المنزلية وأهم شيء أنهم يشعرون بالنقص أمام الآخرين، وخاصة أنهم من بلد شرقي متخلف... اليمنيون ما زالوا نظيفين من الداخل، ولم يحاول الاندماج مثلنا في الحضارة الغربية، ونعتقد أن لنا مميزات خاصة بنا وأمر مضحك أنه بعد كل هذه السنوات نقول عن زميلنا «يوسف اليمني»![٢١].

ومن عجب أن يمسخ المنظور الصهيوني العربي فنرى في كتاباته ليس الصورة الموضوع كما هي في الحياة، وإنما الصورة الذات كما تبدو في عين الناظر الراغب في إلغاء الآخر ليسلب

مكانه، والإلغاء يتخذ أشكالا متعددة منها التحول بالآخر إلى حيوان، وإن لم يكن ذلك ممكنا فانه يتمثل في الكتابة التي تمثل الرغبة والاستعلاء والازدراء.

والمدهش ألا يجد «ج.كوهين» مجالا للخطأ في تحديد هوية العربي من منظور صهيوني، فيقول: «إن العربي مخلوق غريب، يرتدي جلبابا ممزقا، وغطاء قذرا للرأس، وتلتف زوجته بثوب أبيض، ويسير أطفاله حفاة، وليس من مجال للخطأ من تحديد هويته، فكل شيء يتعلق به، ماديا كان أو معنويا، ينطق بصفاته، إنه ليس قذرا فحسب، بل هو لص وكذوب وكسول وعدواني»، ويلح الكاتب الإسرائيلي كوهين في سائر قصصه لازدراء العربي، بل تتكرر أوصافه للعربي في كل ما كتب ومنه ما أورده على لسان بطل قصته الإسرائيلي الشجاع عندما قابل العرب لأول مرة: «ماذا يفعل هؤلاء العرب هنا؟ لماذا هم فقراء وقذرون بينما الأرض حول قريتهم جيدة وخصبة؟... إنهم همجيون». أيضا تتكرر هذه الصورة لدى غير كاتب، فـ«عاموس عوز» يقول في رواية: «في مكان آخر ربما»: «كان هنالك فلاحون عرب قلائل قبل مجيئنا، ولكنهم كانوا فقراء وبدائيين، كانوا بملابسهم القاتمة فريسة سهلة لعوامل الجو وكوارث الطبيعة»[٢٢] . وتتبعه د. عبدالمجيد زراقطة، بحيث أورد التأويل الدلالي للغة النص عن عوز ونظيره «إسحاق يور باز» في قصته «حد الرصاصة» يقول الناقد معقبا على النص: ... يقدم جندي صهيوني تقريره إلى قائده فيقول إنه دخل مغارة رأى وخرج فجأة فدائي عربي ضخم الجثة، وهو يحمل مسدسا ويهتف الله أكبر، ويعيد الهاتف الصراخ والتظاهر بالقوة، لكنه يلقي مسدسه وينبطح أرضا ويمرغ رأسه في التراب ما إن يرى الجندي الصهيوني حاملا مدفعه الرشاش (تفوق الجندي الصهيوني، ادعاء العربي الفارغ، وخوفه وجبنه) ويظل يتوسل إلى الجندي كي لا يقتله (عدم الإحساس بكرامته، الذل) يفكر الجندي، ويشك في أن يكون التفكير قد عرف طريقه إلى الفدائي (تباين في المقدرة على التفكير، وما سبق يفيد أن شخصية الفدائي بدائية انفعالية)، يقسم الفدائي أنه يحب اليهود (نفاقه)، فيسوقه الجندي أسيرا، ويفكر أن عادة الغدر عادة عربية دنسة (حذر الجندي وغدر العرب)، فيأمره بالانبطاح ويضربه (الكره والتعذيب)، ويتبين قدرا كبيرا من القاذورات على جلده (قذارته)، ويرى أسنانه السوداء (قبحه)، ويسمع حكايته عن أخيه الذي قتله اليهود لكنه لا يعترض على مشيئة الله التي جعلت أخاه يموت في الحرب، وجعلت اليهود ينتصرون في حروبهم على المسلمين (استسلامه لقدر انتصار اليهود، ونذالته في الاستسلام لقاتلي أخيه والمنتصرين على قومه)... وإنه كان يفكر في بيع سلاحه حتى يصبح بمقدوره جمع الأموال اللازمة لدفع المهر (فرديته واهتمامه بمصالحه فحسب، وقيمة المال تفوق كل القيم في المجتمع العربي، ويحدثه عن الشجرة والأرض في المكان الذي كان له ولأبيه وأجداده)[٢٣].

وفي قصة «ضربة خرعة» لـ «يزهار سيمو لانسكي» توضح صفحات من متن القصة صورة العرب، فهم يهربون... إنهم لا يحاولون حتى القتال - دعك من هؤلاء العرب، إنهم ليسوا رجالا، أجاب عامل اللاسلكي (القصة - ص٢٩) وتتكرر: لا يقاتلون، يهربون، (ص ٤٠، ٥٨) ويقول الجندي أربيه: «... إنهم ما إن يروا اليهود حتى يتغوطوا في سراويلهم» (ص٧١)، ويظهروا خائفين أذلاء متوسلين (ص٥٣ و٧٣)، يشبهون بالحيوانات: النمل (ص ٤١)، والدودة (ص٤٩) والجيفة (ص ٥٦ و٦١ و٦٦)، والكلب (ص٦٧و ٧٠ و٧٢)، والقطة [٧٤]، والقطيع الخائف المذعن الهامس (ص١٠٧)، والحيوانات (ص ١١٠ و١١١)[٢٤].

لا شك في أن قصة الأسير من أشهر قصص البراءة الزائفة لـ «يزهار سيمولانسكي». تتحدث هذه القصة عن راع عربي يدعى «حسن أحمد»، أسرته فرقة عسكرية صهيونية بينما كان يجلس تحت شجرة متفيئا ظلها في يوم صيف قائظ ويرقب قطيع أغنامه باطمئنان. ويوضح الكاتب كيف كانت المعاملة سيئة: شتم، إهانات، ضرب، سخرية... إلخ، وتوضح القصة الصراع النفسي عند الجندي الذي طلب منه نقل الأسير إلى معسكر قريب... هذا الصراع المتماوج بين الواجب والإنسانية. الجندي يخاطب نفسه في حوار داخلي: «يجب أن توقف السيارة وتطلق سراح هذا الأسير، وهكذا ستكون النهاية مختلفة». لكنه يصحو إلى نفسه ويتساءل: «كيف أستطيع؟! ليس الأمر في يدي... لا... لا... هذا غير صحيح، لست صاحب الأمر أنا مجرد رجل ينفذ الأوامر وليس علي ذنب فيما أصابه»[٢٥].

الواقع أن بعض أصوات الأدباء في إسرائيل - وهم قلة نادرة - نأت بكتاباتها عن الأيديولوجية الصهيونية الموجهة لمسيرة أدب الطفل العبري، إذ نقد بعضهم المجتمع في سلوكاته العدائية، وبعضهم دعا إلى تمجيد قيمة العمل وثقافة السلام، فقد صورت مسرحية «الوطني» للكاتب الإسرائيلي «يوشع سوبول» الصهاينة على أنهم متعصبون ومنحلون وقتلة يتسلون بقتل العربي دونما رحمة، وأنهم مجردون من أي شعور إنساني، مسرحية الوطني تدور حول صهيوني يدعى «أرنيل إيفرمان» تصيب هذا الرجل حياة الملل وخيبة الأمل، فيقرر الهجرة إلى الولايات المتحدة، ويحصل إيفرمان على التأشيرة ويبصق على إسرائيل ومن فيها، ويسافر ولكنه بمجرد أن يصل إلى أمريكا يتم استدعاؤه إلى الكيان الصهيوني للاشتراك في حرب يخوضها مع ألبانيا!! ويتخلل المسرحية مشهد مؤثر حيث يقوم أحد الصهاينة خلاله بركل عربي ثم قتله رغم توسلاته التي تقطع نياط القلوب، لكن غضب الجمهور الصهيوني على هذه المسرحية لم يأت كما يتبادر إلى الذهن من انتقادها المفعم بالسخرية للحروب المتواصلة التي يشنها الكيان وعصاباته ضد العرب[٢٦].

وفي قصة «كنز من حرب التحرير» يركز الكاتب «دف برنشتاين» على العمل اليدوي وأهمية الزراعة، فتحكي القصة عن صديقين قاما برحلة في دهاليز القدس فوجدا قارورة زجاجية

بها نوى تمر وعلى غلافها كتابة.. وعندما فك أحدهما شفرة الكتابة تعرف على والد الجندي الذي سقط في أثناء الحرب... وكان قد دفن النوى في الأرض، فقام الصديقان بتسليم النوى إلى والد الجندي، فزرع الأب النوى وأعد منها فسيلات وقام بدعوة مجموعة من الأطفال لحضور مراسيم زراعتها.. وعندما ذهب الأطفال وجدوا الفسيلات منتشرة على طول جدار بيت الرجل فقالوا: «اتجهنا فورا نحو العمل اليدوي زرعنا وسقينا كما ينبغي».

بعد ذلك يحكي المؤلف أن الأطفال دخلوا بيت الرجل، وعندما جلسوا ألقى عليهم قصيدة ألفها عن التاسع عشر من فبراير، من أجل تكريم وشكر الزارعين، وتقول كلمات من هذه القصيدة: «إن الذي لم يزرع شجرة ولم يسقها فلن يذوق أبدا طعم محبة الأرض وما عليها»[٢٧].

إن أدب الطفل العبري في ضوء ذلك، أدب محلي موجه في أغلب نماذجه، ويتسم بإقحام حرية المبدع والمتلقي في تنفيذ فكرالفلسفة الصهيونية، وتعليمات المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، والإلحاح المستمر لتشويه صورة الآخر أو الغير، وتعميق استعدائهم، ومزاعم بث الاتجاه الديني التوراتي، وذلك محاولات خلق أساطير التفوق والمحارب الفرد، أثبت خلوها من البعد الروحي والإنساني، ذلك «أن النماذج المكتوبة للطفل في الأدب العبري» تفتقد في مجملها نسق القيم والحق والخير والمساواة والجمال وغيرها مما تقدمه روائع أدب الطفل في اللغات الإنسانية.

وأدب الطفل العبري يطبق كذلك، سياسة التطبع الأيكولوجي، التي تنبثق من الأيديولوجية الصهيونية، التي تهدف إلى عملية الانتشار المكاني، عن طريق استيطان اليهود خارج المدن الكبيرة عن طريق غزو الصحراء وبناء المستوطنات، وانتشار السكان في مدن التنمية [٢٨]. وأغلب الأعمال القصصية للطفل العبري بين «٨ و١٨ سنة» تحتوي على فكرة الغزو والاستيطان الداخلي. فالكاتب عاموس عوز كتب أيضا مجموعة كبيرة من قصص الأطفال العبرية تحت عنوان «سلام من النقب» وتهدف هذه السلسلة إلى إشباع عقول الأطفال بالمعلومات عن صحراء النقب.

إن هذا الأدب الموجه يمزج السياسي بالاجتماعي بالاقتصادي في بوتقة مؤداها الاستيطان والتوسع، لذا فالأدب العبري المخصص للأطفال يمجد الزراعة والاعتناء بالعمل اليدوي في محاولة لتثبيت المعنى الأيديولوجي للصهيونية في أذهان الأطفال، من خلاله، وهذا ما تجده في قصة «حديقة بجوار البيت»، التي تدعو مؤلفتها سارة جلوزمان، الأطفال إلى الزراعة عن طريق حكاية تعليمية تهدف إلى تزويد الأطفال بالمهارات الزراعية، زيادة على الهدف الأيديولوجي، حيث تبدأ القصة بنظرة تأمل إلى الطبيعة من أجل رسمها بصورة محببة للأطفال «بعد أن سقطت الأمطار وارتوت الأرض هنا، تعال نعمل حديقة ونزرع أي شيء من هنا المنعطف الحاد في أقوال الكاتبة حيث تؤكد أيديولوجية الحركة الصهيونية القائلة إن أرض فلسطين قاحلة جرداء، وإن اليهود هم الذين أنبتوها وجعلوها خضراء،

لذلك قالوا مقولة البهتان، أرض بلا شعب لشعب بلا أرض، إضفاء على شرعية الاستيطان والقهر والظلم لمسخ صورة صاحب الأرض. وكذلك تعمل الكاتبة على تنمية الروح الجماعية من خلال تعاون التلاميذ في إنشاء حديقة مدرسية بجهد جماعي: «إننا نسقنا حديقة في المدرسة هذا الأسبوع... لقد حصص لكل فصل قطعة أرض خاصة به». «إن هذا شيء جميل...» بعد مرور عدة أيام، سقطت الأمطار مرة ثانية، انتظر الأطفال حتى جفت الأرض قليلا... وبعد يوم واحد، عندما عادوا من المدرسة تناولوا طعامهم بسرعة وبقيت «ميرتام» لتغسل الأدوات وتساعد جدتها. أما «شمعون» و«حاييم» فقد خرجا إلى الفناء، واستعارا معزقة، سألت الجدة ماذا يفعلان؟ أجابت «مريام» إنهما يجهزان حديقة... ولكن لا تقولي لأبي وأمي، هكذا مرت أيام عديدة، كانت الأرض طرية بعد سقوط الأمطار، قسما الحديقة إلى خمسة مزاهر.. أقاما سياجا من العصي حولها.. استخدما الحجارة الصغيرة لتجميلها.. (القصة: حديقة بجوار البيت).

إن القصة الآنفة ترينا مدى الارتباط بالزراعة، والنابع من الأيديولوجيا الصهيونية، إذ يعرف كل عمله، حتى تكتمل دائرة التعاون المثمر فتصبح الأرض خضراء مثمرة، وهذا لا يتمثل في الأرض الصالحة للزراعة وإنما في الأرض الصحراوية، حيث تشكل الصحراء عمقا عظيما بالنسبة إلى اليهود، ففكرة إعمار الصحراء موجودة منذ عمق الديانة اليهودية في التاريخ، لأن التوراة قد أعطيت لموسى في صحراء سيناء، والوعد الذي أبرم بين إسرائيل والرب كان في الصحراء، كما أن وجود الصحراء في الوعي اليهودي يعد مهما للغاية، حيث إن معظم الأعياد القومية والدينية التي يحتفل بها اليهود مرتبطة بالصحراء، مثل عيد المظلة، وعيد الأسابيع، وعيد الفصح وغيرها[٢٩]. لذلك لا نجد تعارضا بين الأيديولوجيا الصهيونية التي تحث على غزو الصحراء وبين النص الديني التراثي أو التراث الديني لليهودية، لأن التراث يجعلنا نرى عمق الترابط الروحي بين اليهود والصحراء، فهي تكمن في وجدانهم.

لم تكن الصحراء في قصص الطفولة في الأدب العبري بمعزل عن فلسفة الأرض (التوسع والاستيطان)، كذلك الاتكاء على التراث الديني - كما أوضحنا آنفا - وعن ذلك يقول الكاتب الروسي «يوري إيفانوف» في بحثه «حذار من الصهيونية»: «إن دائرة الأفكار التي يسمم بها الصهاينة عقول أطفالهم، والتي يرجى منها أن تستقر في أفهامهم على نحو يستحيل اقتلاعها، تبدأ عادة بالتوراة». وقد سبق أن ألمحنا إلى أن أي أدباء يكتبون للأطفال، يهتمون بالقصص الدينية، لأن هذا النوع من الكتابة للأطفال، من شأنه أن ينمي الوازع الديني، ويرسخ قيمه لدى الأطفال، حيث يزود الأطفال بخلفية تاريخية عن الأمم وحيواتها ومعتقداتها، كما يشتمل القصص الديني على الأحداث والأشخاص، ويملك جميع عناصر القصة الفنية، فالأشخاص والحوادث والموضوعات تكون كلها واضحة[٣٠].

وفي سياق الأدب القصصي العبري للطفل لا يمكننا من خلال قراءة نصوصه، إغفال فكرة تشويه صورة العرب، ليكون - هذا الأمر - محورا من محاور التربية العنصرية التي تعمل على ذرع الحقد والكراهية في نفوس الأطفال، وتشحن مشاعرهم وتحسهم على عداء العرب، يقول «أدير كوهين»: «إن من بين الأخطاء الرئيسية أو نقاط الضعف التي ارتكبها كتاب قصص الأطفال الإسرائيلية التركيز على عروبة العرب وليس على إنسانيتهم، وفعلوا ذلك في أغلب الأحيان بشكل متطرف ومشوة للحقائق». ومنه ما جاء في قصة «الهرب» تؤكد المؤلفة «استرا شترايت فرتسل» على تغيير طبيعة العلاقات بين اليهود العرب وتحولهم إلى أعداء، حيث تذكر: «إن جميع السكان العرب في الدول العربية المجاورة يعادون اليهود، وحتى هؤلاء الذين كانوا في الماضي أصدقاء، تحولوا الآن إلى أعداء». وفي موضع آخر «لقد تحول العرب في الحقيقة إلى وحوش مفترسة متعطشة للدم». وفي موضع آخر في القصة تقول: «لقد غير العربي الصديق المنافق جلده، وأصبح عدوا يسلب صديقه اليهودي، ويستولي على ممتلكاته»!

وفي قصة «المتصارعون من الحدود الشمالية» يحاول المؤلف «عوديد بيتسر» أن يدخل الرعب والخوف من العرب، في قلوب الأطفال اليهود، ويثبت في آذانهم فكرة أن العرب مخادعون، ويظهر ذلك من خلال حديث دافيد لرامي:

«إياك أن تتحرك يا رامي... فالفدائيون سيخرجون الآن من المغارة... ولكن لا أحد يضمن ألا يحاول الفرار، إنهم قد يتظاهرون بالاستسلام، ويحاولون بعد ذلك أن يشقوا لهم طريقا للفرار، ويجب ألا تثق بهم، فقد شاهدت ذات مرة ستة من العرب يخرجون من مخبأهم وأيديهم مرفوعة، وعندما اقتربت منهم ظهر من خلفهم عربي سابع ألقى بقنبلة يدوية»(*). ألفينا هذا الأمر يعد قلبا للحقيقة، لكن الأدب يؤثر تأثيرا في النفوس، وقد تمثل ذلك في قصة عنوانها «قصاصو الأثر من الحدود الشمالية»، هذه القصة تتحدث عن مستوطنة في شمال فلسطين لم تسلم من عدوان مبيت ومخطط له، إذ جعل العرب يعكرون صفو اليهود، ويقلبون حياتهم إلى جحيم. وقد صور كاتب اسمه «يهواش بير» في قصة القائد الأول ليهودا، اعتداء الزعران العرب! - حسب تسميته لهم - على مسيرة يهودية بمناسبة الأول من مايو كانت تحترق شوارع يافا كما أن العرب متوحشون قتلة يعتدون على النساء على الزعم من الرشوة التي يتلقونها[٣١]. وهذه العنصرية المدمرة والحقد الممتلئ بالكراهية، والمنقول عبر أدب الأطفال لم يكن ليثير العرب وحدهم، بل جعل الباحثين والمهتمين بأدب الأطفال من دول مختلفة من العالم يوضحون موقفهم من خلال مؤلفاتهم تجاه العنصرية الصهيونية والبغضاء التي يكنها الساسة للعرب وللآخرين. وهذا ما فعله الباحث «يوريل أوفيك» من خلال ورقة عمل حول شعر الأطفال إذ قال عن الأطفال اليهود «إن الأطفال هناك يتنفسون جوا من التوتر

(*) التاريخ يعظ: والأدبيات الشعبية تغلف عدوانهم وزيفهم: «ضربني وبكى وسبقني واشتكى»، ومنه أيضا «الأرض أرض أبونا والغُرّب جم يطردونا» (الباحث).

منذ أيامهم الأولى، والمحور الأساسي الذي تدور حوله اهتماماتهم النفاثات والصواريخ والقذائف الموجهة والغواصات، وقراءات الأطفال عندهم مقسمة إلى ثلاث مراحل: سنوات ما قبل القراءة حيث يستمعون إلى أغاني المهد ويحفظونها بسهولة ويرددونها، ثم مرحلة القراءة المبتدئة، يقرأون قبلها الأشعار القديمة المشهورة، وفي سن القراءة الأساسية ٨-١٨ سنة يتجهون إلى المغامرات حيث تفرض عليهم ألوان من الكتب ذات الصبغة العسكرية ويبتعدون عن الشعر، وهم الذين غرسوا في نفوس أطفالهم الحقد الأسود لكل ما هوة عربي[٣٢].

لكل جماعة بشرية في أي حزام جغرافي من العالم لغة مستقرة ولهجات متفرعة عنها، ولأن سكان إسرائيل أشتات مجتمعات من شرائح اليهود من هنا وهناك...، فالأدب العبري عامة وأدب الأطفال خاصة يدعو الناس إلى التمسك باللغة العبرية والحفاظ عليها، فهي إحدى مقومات الحياة العقائدية بالنسبة إلى الصهيونية، وهي من أسس قيام الدولة العبرية اليهودية، لأن اليهود لا ينتمون إلى قومية واحدة فهم يعيشون في بلدان العالم كافة، مع اختلاف في التوزيع السكاني والكثافة السكانية. لذا يحاول أصحاب الفكر الغربي، الذين يحاولون جمع اليهود في أرض فلسطين أن تكون اللغة العبرية هي المساعد الحقيقي على ذلك، دون النظر إلى التباين في الوعي الثقافي والحضاري، علما بأن اللغة العبرية توصف بأنها تلك التي يتعلمها الأبناء من الآباء، حسب القواعد المخطط لها. ويحاول بعض الكتاب بيان حال المعاناة للأسرة اليهودية التي تعيش في أحياء سكنية يسكنها غير اليهود، وكيف يحافظون على لغتهم رغم محيطهم الرافض لهذه اللغة، وهذا ما استهدفته الكاتبة «عومر» في قصتها «الدوامة الأولى»، والدوامة هي لعبة يلعب بها الأطفال. وهذه القصة تحمل مضامين أيديولوجية عميقة، وتبدأ القصة بوصف لمدينة القدس «حل المساء على القدس، وكان مساء عيد الحانوكة، وكان بعض الأطفال يلعبون ألعاب عيد الحانوكة في الميدان الصغير، وفي شرفة أحد المنازل وقف ولد عمره حوالي خمس سنوات ذو شعر لامع وعيون حزينة، كان يقف وينظر إلى الأطفال الذين يلعبون، قال لوالده من فضلك يا أبي هل تسمح لي بأن أنزل وألعب مع الأطفال، وكان والده مشغولا بالكتابة فرفع عينيه قائلا «لا... إنك تعلم أنني لن أسمح لك بأن تلعب مع هؤلاء الأطفال... وبعد رفض الأب يتوسل الابن، لكن الأب يوضح لابنه سبب منعه من اللعب مع الأطفال فيقول: «إنني لا أسمح لك باللعب مع هؤلاء الأطفال لأنهم لا يتحدثون العبرية، وسوف يأتي اليوم الذي يتحدث فيه جميع الأطفال بهذه اللغة»[٣٣]. لذا نرى مدى إصرار الكتاب اليهود على تأصيل العلاقة مع اللغة العبرية والحفاظ عليها، وإن كان ذلك على حساب المتعة والترويح مع شلة الرفاق من الفلسطينيين، وحتى يظهروا تفرد اليهود بعقليته أو توجيهاته. فيما يرى د. قدري حفني: ... التي تميزه عن غيره من الناس وإثارة السخرية من الآخرين غير اليهود حتى تبقى صورة اليهود مثالية في نظر الأطفال اليهود والمجتمع اليهودي نفسه، لأنهم لا يعيرون اهتماما للآخرين، نتيجة تربيتهم، وفلسفتهم العنصرية[٣٤].

ولأن استيطان الأسرة الإسرائيلية الحديثة والمعاصرة ثمرة الهجرة من شمال الكون وجنوبه أو من يهود الشرق وكذلك يهود الغرب، فإن اللغة التي تجمعهم في الوطن الجديد، ليست لغة الأوطان التي هاجروا منها بل كانت «العبرية» في انتظارهم، ومن المعروف أيضا أن المستوطنين الصهيونيين قاتلوا على جبهة اللغة قتالا مريرا، لإعادة رابطة اللغة كإحدى الروابط الحميمة التي كانت مفقودة بين اليهود، وكعنصر رئيسي من أهداف خلق النمط اليهودي الجديد في فلسطين. ويهتم الأدباء عند الكتابة للأطفال بتسمية القصص بالأسماء العبرية، ويستخدمون أيضا الأسماء «المعبرنة» للتعبير عن الأماكن المختلفة في فلسطين، وفقا للاتجاه الأيديولوجي الصهيوني سالف الذكر ويهتم أدب الأطفال العبري كذلك بالتركيز على أهمية العبرية كلغة تراثية متجددة تعمل على وحدة اليهود وتقريب الهوة الثقافية والحضارية بين طوائفهم.

وتكشف الناقدة الفرنسية سسيليا ميراي عن غياب عناصر مهمة في القصص العبري من مثل نهاية البطل، القداسة، والشيء نفسه في القصص الأخرى الأخلاقية، فالأخلاق ببساطة، هي القداسة التي يجب أن تكون الهدف: فالطيبة، الصبر، العطف، التواضع، بل كل الفضائل تميل إلى التقديس كما هو ملاحظ في كثير من القصص الخيالية. وحتى عندما تملك القصص، خصائص غير دينية، كما في قصص الجن التي تكمن خلفها الخوارق أو الأعاجيب، فعلى الرغم من تدخل الكائنات الخيالية، فإن الكمال الروحي هو الذي يأتي ليسهل كل المستحيلات، وليتوج المنتصرين بالمجد الأبدي[٣٥].

أيضا لاحظ د. أحمد مرسي في كتابة القيم «الفولكلور والإسرائيليات» أثر العنصرية والعدوانية في الأدبيات المعاصرة للراشدين والصغار في الأدب العبري، ذلك مثل ظاهرة الأمثال في الأدبيات الشعبية، مما جعل البحاث اليهود يمجدون من قيم جمع الحكايات والمأثورات والأمثال، ويعلل ذلك مشيرا إلى ارتباط الحكايات الشعبية بالدين والعادات فيذكر: «إذا انتقلنا إلى الحكايات والأمثال وما إلى ذلك من أشكال الأدب الشعبي، فإنهم يرجعونها أيضا إلى الأجزاء الروائية من التوراة، إلى الجزء الرئيسي الثاني من التلمود، وهو المعروف بـ «الاجاداه»... وهم يعتبرون البناء الفوقي للحكايات والأساطير الواردة في هذا الجزء، إنما يقوم أساسا على أسس توراتية محض، كما يرون أن تطور الحكاية اليهودية يسير متوازيا مع العادات اليهودية... كما اقتطعوا أجزاء من التلمود وغيره من كتبهم، ونشروها في مجلدات مستقلة على أنها تمثل أساطيرهم وحكاياتهم، ومن المعروف أن تلكم الأدبيات توجهت إلى الأطفال في شكل ظاهرة فنية إلى قيام إسرائيل».

وبعد.. فإن الخطاب الأدبي - موضوع البحث - بحاجة إلى مزيد من تكريس البحوث المطولة حول أنواعه وإشكالياته، بل إجراء دراسات موازية في الخطاب السياسي، والإعلامي، والتربوي، أما الخطاب التربوي العبري، فقد بادرت د. صفاء محمود عبدالعال إلى تناوله في دراسة جادة أبانت عن علاقة «التربية العنصرية» كأدلوجة مخططة عمدا، من خلال استقراء المقررات الدراسية في مناهج التعليم العبرية[٣٦]. والمأمول أن يصادف البحث - تنظيرا ونصوصا - ذائقة المتلقي.

خاتمة:

كشف المدخل الأيديولوجي مع نصوص من أدب الطفل العبري، أنه أدب موجه، لا تبلغ نماذجه موازنة مع الأدب الإقليمي، أو الأدب العالمي، ولا بشيء مجمل هذا الأدب، (فلسفة ونماذج) إلى بناء الطفل الإسرائيلي بناء متوازيا؛ إذ يعيش الطفل حاضره أرقاما، وشبابه خوفا وقلقا، ورجولته فزعا وهربا، أو تحت السلاح على مدار الوقت، أما بقية عمره فيقضيها في ندم، لأن أدب تنشئته قام على عمدية غرس العدوان والعنصرية وكراهية الأغيار. إن أدب الطفل العبري يسهم مع منظومة المؤسسة الفكرية الصهيونية والمؤسسة العسكرية الإسرائيلية، وكذلك أصوات بعض المفكرين وخبراءالترب(*)، الجميع يخططون معا، ليتحول شعراء الأطفال وكتابهم إلى فريق يهدف إلى تكريس الصلف والكبرياء وتشكيل طباع الفرد العدواني. أيضا عرفنا كيف يتعمد كاتب أدب الطفل في سائر قصصه تشويه صورة الأغيار: (وهم العرب بعامة والفلسطينيون بخاصة)، أما مسألة الاسترفاد التوراتي في أدبيات الطفل الإسرائيلية فلا تعني روح الدين، كدين سماوي في أصوله، وإنما تضمين لشواهد تم تحويرها وتحريفها كي تخدم غاية العدوان وفرض مظاهر العنصرية. ويقيني في ضوء ما أسلفناه، أن أدب الطفل العربي أحد أهم الآداب العالمية، في زخم تراثه الرائع الذي نشأ يافعا عن طريق المبدعين والمؤدبين ووصاياهم، وفي حاضرهم المزدهر، أو عبر مسيرة الأدبين الحديث والمعاصر، ولم تثبت أي دراسة جزئية أو مستقلة انحراف أدبنا العربي إلى إشكاليات فجة كالعنصرية والعدوانية، لأن فلسفة العقل العربي المسلم في تنشئة الأطفال تقوم على الأبعاد التربوية والفنية والأخلاقية، واحترام ذاتية الفرد والاندماج مع الأسرة والجماعة، والأمة، بل الإنسانية في سلام صاف، وبراءة واعية، وحب للأغيار في كل زمان ومكان؛ إذ إن أدبنا أدب بناء، أما الأدب العبري فيجب أن يتخلص من فلسفة الهدم، يومئذ، ستكتب لنماذجه الصيرورة وارتياد آفاق الأدب العالمي، بديلة عن المحلية الضيقة، القائمة على التلقين الممقوت لنزعات الشر في أغلى ما يملك البشر، فلذات أكبادهم، الأطفال.

(*) تقتضي أمانة البحث العلمي إلقاء الضياء حول حدوث ملامح لبعض التحولات الإيجابية المعاصرة في الأيديولوجية اليهودية وخاصة بعد حرب ١٩٧٣م على مستوى «الشكل»، فبدأت تظهر كتابات تدعو إلى إعادة صياغة وبلورة المناهج التعليمية المطبقة في المدارس والمعاهد الإسرائيلية، التي لا ترى الحق والعدل إلا في الموقف الإسرائيلي والصهيوني، الذي يغذي الجيل الصغير في إسرائيل بمفاهيم خاطئة عن البطولة اليهودية المتوارثة من جيل لجيل.

ويقدم «ميلمان» أمثلة عديدة للمناهج التعليمية الخاطئة في إسرائيل، التي تتطلب التغيير السريع والشامل فيقول: «يتلقى الإسرائيليون جرعات زائدة عن البطولة اليهودية من خلال أجهزة ومناهج تعليمية وبرامج ثقافية تفتقر إلى الإلهام والفطنة السليمين، إلى النظرة الصائبة التي أفرزت في نهاية الأمر ثقافة الصراع المتوارث»، وهو وضع تنفرد به إسرائيل دون غيرها من الدول الأخرى. ويشير ميلمان إلى ما يحدث في الدولة الإسرائيلية الكبرى في ذكرى الاحتفال بأيام الأسلحة المختلفة للجيش الإسرائيلي، حيث تنظم المعارض الحربية وتعرض الأسلحة المختلفة على أفراد الشعب وعلى الشباب والأطفال. ويقول: «بينما نرى أطفال العالم وهم مشغولون باللعب والمرح في الحدائق العامة وفي أماكن اللهو والاستجمام فإن أطفال إسرائيل يقضون جزءا كبيرا من وقتهم في زيارة المعارض الحربية ويشتركون في رحلات منظمة إلى معسكرات الجيش ووحداته المختلفة».

ينظر، لمزيد من التفاصيل، مجلة إبداع، ع ١ / نوفمبر ١٩٩٩، مقالة د. محمد أبو عزير (الباحث).

هوامش البحث

1. دراسات نقدية في الأدب المعاصر، د. أحمد زلط، المقدمة، ط ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣ م.
2. مجلة «فصول» عدد خاص عن الأدب والأيديولوجيا، مجلد ٥، ع ٤، ندوة العدد، القاهرة، ١٩٨٥ م.
3. القصيدة السياسية، حبيب محمدي، ص٣١، ط١، الهيئة المصرية للكتاب. د.ت.
4. المنظمة الصهيونية العالمية، د. أسعد عبدالرحمن، ص ٣٤، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩٠ م.
5. مجلة «عالم الفكر» بحث العرب والصهيونية، د. هيثم كيلاني، مجلد ٢٨، ع ١، الكويت، ١٩٩٩ م.
6. أدب الأطفال في ضوء الإسلام، د. نجيب الكيلاني، ص ٨١، ط٣، مؤسسة الرسالة، ١٩٩١م.
7. الحرب والسلام في الشعر العبري، د. فايز صلاح أبو شمالة، المقدمة، ط١ مركز الأبحاث والدراسات العربية والعبرية، خان يونس، فلسطين، د.ت.
8. ينظر: فلسفة الحرب عند اليهود، د. عبدالوهاب محمد الجبوري، اللاسامية في الفكر الصهيوني، د. عبدالوهاب الجبوري، الموسوعة الصغيرة، العدد ١١٩، ط١، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ١٩٨٢ م.
9. يديعوت أحرونوت، دورية إسرائيلية، الملحق، العدد المؤرخ ٢٠/٥/٢٠٠٣، تل أبيب.
10. الاتجاهات الصهيونية في الأدب العبري، د. سناء عبداللطيف، القسم العبري، كلية الآداب - جامعة حلوان، أطروحة دكتوراه مخطوطة بإشراف د. رشاد الشامي، نص القصة «عبريا ومترجما» بالتعليق الناقد ص٧٠ و٧١.
11. المرجع السابق، ص ١٠٠ و ١٠١.
12. المرجع السابق، ص ١٠٦.
13. عجز النص، الأدب الإسرائيلي وحرب ١٩٦٧م، د. رشاد الشامي، ص ٤٩.
14. الاتجاهات الصهيونية في الأدب العبري، مرجع سابق، ص ٢٦.
15. فلسفة الحرب عند اليهود، المرجع السابق نفسه.
16. شبكة المعلومات الدولية، ميدل إيست أون لاين، السيد نجم، مترجما عن العبرية، وأعيد نشر النص «الأميره والقمر» بموقع صحيفة دنيا الوطن - www.alwatanvoic.com في ٢٠/٤/٢٠٠٤م.
17. المرجع السابق نفسه.
18. صحيفة «دافار» الإسرائيلية، قصيدة الشاعر أفرايم سيدون، العدد المؤرخ ١٥/٦/١٩٨٢ م.
19. المرجع السابق، قصيدة الشاعرة نعمة شيمر، العدد المؤرخ ٢٣/٩/١٩٨٢م.
20. صحيفة «معاريف» الإسرائيلية، قصيدة الشاعر أبشلوم كور، الملحق الأسبوعي ٢/٧/١٩٨٢م.
21. شبكة المعلومات الدولية، مرجع سابق، رواية «الأرز» للكاتب الإسرائيلي «أمنون شيموش»، لمزيد من التفاصيل انظر التعقيبات على «الإنترنت» ليحيى مطالقة، خليل حسونة، د. عبدالمجيد زراقطة وغيرهم.
22. الرؤيا إلى الآخر في الأدب القصصي الصهيوني، د. عبدالمجيد زاراقط، مقالة نقدية، ينظر:
See: http ://WWW.adabatfal.com/Arabic/modules.php?name=news&file=article&sid=848
23. طرف الرصاصة (أو حد الرصاصة) لإسحاق يور باز، ترجمة جمال الرفاعي، ص ١٠٢ - ١٠٧ مجلة إبداع، العدد الثاني، فبراير ١٩٩٥م.
24. ضربة خرعة، يزهار سميولانسكي، ترجمة توفيق فياض، بيروت، دار الكلمة، ط١، ١٩٨١ م.
25. المرجع السابق نفسه.
26. صحيفة «جيروزاليم بوست» الإسرائيلية، تعليق المحرر، ع ١، أكتوبر، ١٩٨٢م.
27. الاتجاهات الصهيونية في الأدب العبري، دكتوراه مخطوطة، مرجع سابق، ص ١٣٣.

28 ينظر الأيديولوجية الصهيونية، موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، د. عبدالوهاب المسيري، ص٦٠.

29 الأدب العبري المعاصر وتكريس التوسع، د. رشاد الشامي، ص ١٨٥، وينظر: أدب الأطفال والتربية الفكرية، وملخص تقريري لمحاضرة عن الأدب الصهيوني، د. الجبوري بالاشتراك، مجلة الأقلام العراقية، بغداد، مارس ١٩٨٧م وغيرها (الباحث).

30 الجانب الديني في البرامج الإذاعية لطفل ما قبل السادسة، أميرة صابر، ص ١٠٠، رسالة ماجستير (قيد الطبع).

31 ملف الأدب والطفل الصهيوني، المقدمة، ملف ع ١، مجلة العصور، دار المعراج الدولية. الرياض، ٢٠٠١م.

32 المرجع السابق، ص١٩٠.

33 تجسيد الوهم، د. قدري حفني، ص ٩٩.

34 المرجع السابق نفسه.

35 مشكلات الأدب الطفلي، سيبيليا ميرايل، ترجمة مها عرنوق، ص ١٧٨، ط١ وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م.

36 مجلة العربي، التربية العنصرية وازدواجية المعايير، د. سليمان العسكري، ص ٨-١٣، العدد ٥٧٠، الكويت، مايو ٢٠٠٦م.

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 35 أبريل - يونيو 2007

ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر

إبراهيم نمر موسى (*)

أعاد الشعراء الفلسطينيون صياغة الأماكن والعالم وفق رؤيا جديدة، اتخذت صورا مثالية وإنسانية، وتجاوزوا بها المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى كونها تشكيلا روحيا ووجدانيا، يزخر بالحركة والحياة، فاستنطقوها ونقلوا أحاديثها وتاريخها عبر أشعارهم، فكان ذلك تعويضا نفسيا لافتقادهم فلسطين «النواة» الطبيعية ومدنها وقراها وشوارعها، لذلك لا غرابة أن نجد «فلسطين» محورا مهما من محاور الكون، تتخذ لنفسها في قصائد الشعراء الفلسطينيين صورا شتى، تتماهى مع مدن العالم، فهي غرناطة وسمرقند ودمشق والقاهرة وبيروت... إلخ.

لقد تمحور الشعراء الفلسطينيون حول النواة الخفية «فلسطين» باعتبارها مكانا واقعيا وشعريا، ينفتح على العالم، ويتضافر معه في علاقة تفاعلية عميقة، جعلت النص الشعري مشبعا بكيانية مكانية متحركة غير معزولة عن البشر، وجعلت المكان إيقاعا شاملا يتسلل إلى خلايا النص، بل يصبح الخلية الأساسية فيه، بعيدا عن الانبهار «السياحي». فالأمكنة جزء من التجربة الحياتية سلبا أو إيجابا، والشاعر يقرأ أسرار الأمكنة وخفاياها، ويقرأ جغرافيتها وتاريخها الماضي والحاضر والمستقبل. لابد للمكان أن ينصهر ويذوب في دم النص[1]، وبذلك يتحول المكان إلى خلق جديد يحمل صفات جديدة.

(*) قسم اللغة العربية - جامعة بيرزيت - الضفة الغربية - فلسطين.

إن تدمير النواة الخفية «فلسطين» من قبل الاحتلال الصهيوني، جعل المكان هاجسا في المخيلة الشعرية الفلسطينية، شكل الشعراء من خلاله جمالياتهم الشعرية، ولذلك عندما عمدوا إلى رواية قصصهم المكانية الذاتية رووا في الوقت نفسه قصصهم المكانية المستقرة في الوعي واللاوعي الجماعي، وفي هذا يقول محمود درويش في أحد حواراته: «فالمصادفة وحدها جعلت من قصتي الشخصية قصة جماعية، ولهذا تتعرف الجماعة إلى صوتها في صوتي الشخصي»(٢). وقد مثلت هذه التجربة الشعرية فاجعة إنسانية عندما وجد الفلسطيني بيته قد دمر كليا، أو أصبح مسكونا من الغرباء، الذين لا يمتون بأي صلة إلى هذا المكان. فالبيت في رأي «جاستون باشلار» جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول قبل أن يقذف بالإنسان إلى العالم، وأي ميتافيزيقا دقيقة لا تستطيع إهمال هذه الحقيقة البسيطة لأنها قيمة مهمة، نعود إليها في أحلام يقظتنا. الوجود أصبح الآن قيمة، الحياة تبدأ بداية جديدة محمية دافئة في صدر البيت(٣)، لكنها قد تنتهي نهاية فاجعة عندما يفقد المرء الوطن/البيت، فيعمد إلى استرجاعه والانتساب إليه.

ومهما يكن من أمر، فإن الجدول الإحصائي التالي، سوف يوضح أنواع ذاكرة المكان، وعدد تكرارها في الخطاب الشعري الفلسطيني المعاصر، ومن ثم سأقوم في الصفحات التالية بتحليل هذه الأنواع المكانية؛ للكشف عن رؤى الشعراء الإبداعية، وعن وعيهم الذاتي والتاريخي والإنساني بها.

مسلسل	الشاعر	البلدان الأجنبية	البلدان العربية	الخيمة والمنفى	فلسطين	القارات	المجموع
١	إبراهيم نصرالله	١٧	٩٨	٧١	١٠١	-	٢٨٧
٢	أحمد دحبور	٧	٨٢	٩٥	١٧٨	-	٣٦٢
٣	توفيق زياد	٨٨	٧٧	٥	٤٧	٦	٢٢٣
٤	راشد حسين	٣٦	١٣٨	٦٧	١٥١	٢٥	٤١٧
٥	سميح القاسم	١٣١	٢١٧	٨٦	٢٤٣	١٨	٦٩٥
٦	عز الدين المناصرة	٧٠	٢٥٦	٩١	٣١٧	١	٧٣٥
٧	علي الخليلي	٦٠	١١٧	١٢٢	٢٩٤	٢١	٦١٤
٨	فدوى طوقان	١٤	٢٥	٨	٤٩	-	٩٦
٩	المتوكل طه	١٤	٢٩	٢٥	١٦٣	-	٢٣١
١٠	محمود درويش	١٢١	٣٩٨	١٨٧	١٦١	٧	٨٧٤
١١	مريد البرغوثي	٢٩	٣٧	٤٦	٣٨	٣	١٥٣
١٢	معين بسيسو	٣٥	١٨٧	٥٦	١١١	١	٤٢٠

يشير الجدول السابق إلى ما يأتي:

أ - وظف الشعراء الفلسطينيون خمسة أنواع مكانية، يشتمل كل واحد منها على كم كبير من التعدد المستند إلى أماكن تاريخية متعددة. حصل النوع «فلسطين» ومدنها وقراها على أعلى نسبة تكرار وهو «١٨٥٣» مرة، ثم «البلدان العربية» بتكرار «١٦٦١» مرة، ثم «المنفى والخيمة» بتكرار «٨٥٩» مرة، ثم «البلدان الأجنبية» بتكرار «٦٢٢» مرة، ثم «القارات» بتكرار «٨٢» مرة.

ب - ترددت الأنواع المكانية جميعها في دواوين الشعراء باستثناء «القارات». وكان أعلى ورود لـ «البلدان الأجنبية» في شعر سميح القاسم «١٣١» مرة، وكان أدنى ورود لها في شعر أحمد دحبور «٧» مرات. أما «البلدان العربية» فكان أعلى ورود لها في شعر محمود درويش «٣٩٨»، وأدنى ورود لها في شعر فدوى طوقان «٢٥» مرة. أما «الخيمة والمنفى» فكان أعلى ورود لها في شعر محمود درويش «١٨٧» مرة، وأدنى ورود لها في شعر توفيق زياد «٥» مرات. أما فلسطين فكان أعلى ورود لها في شعر عز الدين المناصرة «٣١٧» مرة، وأدنى ورود لها في شعر مريد البرغوثي «٣٨».

وعلى الرغم من التفاوت في عدد توظيف الأماكن لدى الشعراء الفلسطينيين، الذي يرجع إلى طول التجربة الشعرية لبعض الشعراء، وعدد الدواوين المنشورة، والبحث عن أساليب أخرى للتعبير عن المأساة الفلسطينية... إلخ، فإن هذا لا ينفي وعيهم بأهمية المكان في خطاباتهم الشعرية، كما أن استقصاء البيانات العددية في دراسة ظاهرة ما - على رغم أهميتها وخطورتها - يجعل الإحصائيات صماء وخادعة؛ لأنها تركز على «الدال» وتغض الطرف عن قيمة «المدلول»، وثراء الإيحاءات المتولدة منه. إن تجاوز البعد الإحصائي المجرد، إلى ربط الظاهرة الشعرية بإنتاج الدلالة، يعمق أبعاد النص الشعري، ويكشف عن الظلال العميقة الغائرة في جسد النص، حيث تتبدى من خلالها عناصره الداخلية وتفاعلاتها الإبداعية، فالبنية اللغوية في الشعر «لا تتحدد بالكلمات بل بالصيغ، وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا، بحثا عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها، تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التركيب الشعري، وهي التي تمنحها أبرز فعالياتها الوظيفية موسيقيا ودلاليا. فإحصاء قوالب الطوب المتخلف عن هدم المعبد، لا يعطينا سوى فكرة ضئيلة عما أقيم فيه من شعائر وصلوات» [٤]؛ ولذلك سنولي التحليل الأدبي للنصوص الشعرية أهمية كبرى، لاكتشاف البناء اللغوي أو التعبيري لها، ومن ثم إنتاج دلالاتها الجمالية.

١ - فلسطين

شكل حضور «فلسطين» ومدنها وقراها في جسد النص الشعري الفلسطيني علامة واضحة الأبعاد والقسمات، ونالت اهتماما خاصا باعتبارها مخزونا نفسيا «يغذي فينا إحساسا لا يضاهى بالفجيعة وفقدان الحرية، وكان هذا الإحساس الفجائعي في جوهره أكثر حقائق وجودنا ضراوة

ومعنى... لذلك فإن فلسطين بالنسبة إلى الشاعر العربي، لم تكن موضوعا خارجيا فاترا، بل كانت جزءا من موضوعة الحرية والصراع الدامي من أجلها في الوطن العربي. لم يكن اغتصاب هذه الأرض انتهاكا مجردا للجغرافيا أو عدوانا عابرا عليها، بل هي بالنسبة إلى الشاعر العربي عدوان على حريته وتماسكه وبهجته الإنسانية، ولذا كان الشاعر يتماهى مع عناصر الموضوع الفلسطيني»[٥]. إن القول «بالتماهي» بين الشاعر وجغرافيا فلسطين، جعل الشاعر الفلسطيني خصوصا «لا ينتمي إلى القضية الفلسطينية كأي شاعر آخر يناصر الحق والعدل، وإنما هو في واقع الأمر ينتمي إلى ذاته باعتباره هو القضية، ولا يحتاج إلى مبررات أيديولوجية للوقوف إلى جانبها»[٦] بعد أن حاول الاحتلال الصهيوني تدمير وطنه وقضيته ومحوهما، فكانت القصيدة جزءا من سيرته الشخصية والجماعية، التي يصحح من خلالها التاريخ وأحداثه وأزمانه وأماكنه، ويثبتها في الذاكرتين الفردية والجماعية.

تستحضر فدوى طوقان في قصيدتها «إلى الشهيد وائل زعيتر» مدينة «القدس»، كما تستحضر مدينة «نابلس» من خلال أحد جبالها المشهورة «عيبال»، الذي بنيت عليه وعلى جبل «جرزيم» المدينة بكاملها. تقول موجهة الخطاب إلى «وائل زعيتر» فقيد نابلس وشهيدها، الذي حمل رسالة فكرية تضع الحقيقة الفلسطينية أمام عيون العالم المضلَّل بالدعاية الصهيونية:

وجهك الغائب يلقانا على صدر الجريده
وعلى نظرة عينيك البعيده
نحن نمضي ونسافر
ونلاقيك، نلاقيك على
قمة الدنيا وحيدا يا بعيدا، يا
قريبا، يا الذي نحويه فينا في الخلايا،
في مسام الجلد، في نبض الشرايين التي
وترها الحزن المكابر
يا بعيدا، يا قريبا، نم على الصدر الذي
يفتحه «عيبال» من أجلك أسند
رأسك الشامخة اليوم إلى «القبة»
فالصخرة في القدس احتوتك الآن
حين الموت أعطاك الحياة[٧].

تبنى الأبيات على توظيف محورين دلاليين: **أولهما**، يتمثل في أسلوب «النداء» الذي يضفي جوا من الحزن والكآبة والمفاجأة القاسية، مما جعل الذات الشاعرة على إثرها تفصل بين حرف النداء «يا» في البيت الخامس، و«المنادى» في البيت السادس، وبهذا شكل حرف النداء

وقفة دلالية انحرفت عن الإطار النحوي المألوف، لتوحي بتمزق الذات الشاعرة عند تلقيها خبر الشهادة، كما أن حرف النداء «يا» المشتمل على حرفي مد بمخرجيهما المتسع وامتدادهما السمعي، يوحيان باتساع الأفق واختراق حيز المكان الضيق، فتنفتح لها - للذات الشاعرة - ولكلماتها أماكن الآخرين الذين تريد إسماعهم صوتها وفاجعتها، وهذا يتضافر مع الرسالة الوطنية التي كان يعمل الفقيد/الشهيد من أجلها في حياته، وهي وضع الحقيقة الفلسطينية أمام عيون العالم المضلل. كما يوحي حذف «أيها» المكون من أي وهاء التنبيه في قولها «يا الذي نحويه فينا»، بتشكيل أسلوبي يربط على المستويين الروحي والنفسي بين المنادي والمنادى؛ وبهذا يشتمل النحو في رأي «جان كوهين» على طاقة مشعرنة ترتبط بالبنية التركيبية للغة، نادرا ما تعرف النقاد إلى منابعها الشعرية المستترة. أما الكتاب المبدعون، فعلى العكس من ذلك، تمكنوا في الغالب من أن يستخلصوا منها فوائد جمة[٨].

أما **المحور الثاني** فيتمثل في قيام الشاعرة في السياق الشعري بأنسنة الوطن «عيبال/نابلس»، لكن المفارقة أن هذا الاحتواء جاء في زمن الغياب المتمثل في «الموت»، وبهذا يتحول صدر الأم من كونه مصدر الوجود الفعلي الذي تتحقق بوجوده الحياة إلى مكان فسيح تنام فيه الذات/الشهيد نومتها الأخيرة. كما يمكن تطوير هذه الدلالة إلى أبعاد أسطورية تصبح فيها الأم/الأرض رمزا من رموز الانبعاث والتجدد لدى الإنسان البدائي والإنسان المعاصر، حيث ساوى كلاهما بين الأرض والأم «فأحشاء الأرض كأحشاء الأم تعطي الحياة، وقد عد يونج تعلق الإنسان بالأرض شوقا لتحقيق الانبعاث بالعودة إلى رحم الأم وانتظار حياة جديدة...... لذا يخاف أن تدفن رفاته في أي مكان آخر غير أرضه، ويرتاح لفكرة العودة إلى الاتحاد بالأرض والأم»[٩]، ومما يؤكد هذه الدلالات أن السياق الشعري يتخذ من فعل الأمر «نم على الصدر...» وسيلة لتأكيد حلول الشهيد في صدر الأرض التي سوف تعطيه الحياة «حين الموت أعطاك الحياة»، وهذا يعني أن الشهيد ستقوم قيامته كالمسيح عليه السلام، وأنه حقق بموته حياة الجماعة.

وفي علاقة حلولية أخرى بالوطن/الكرمل، تؤكد فدوى طوقان «وطن الروح» أو «روح الوطن» التي تسكن فينا، وتأتي قصيدة «لن أبكي»، لتقف في مواجهة طمس المدن الفلسطينية ومحوها وتدميرها من قبل الاحتلال الصهيوني، كما تأتي قصيدة محمود درويش «يوميات جرح فلسطيني» ردا شعريا أو «بيانا شعريا» معارضا لقصيدة فدوى طوقان، رغم اشتمال القصيدة - قصيدة فدوى طوقان - على أسئلة ذات كثافة عالية تتوالى لتعبر عن غليان داخلي، واشتباك واع بين الماضي والحاضر. تقول فدوى طوقان في القصيدة:

على أبواب يافا ياً أحبائي

وفي فوضى حطام الدور

بين الردم والشوك
وقفت وقلت للعينين: يا عينين
قفا نبكِ
على أطلال من رحلوا وفاتوها
تنادي من بناها الدار
وتنعى من بناها الدار
وأن القلب منسحقا
وقال القلب: ما فعلت؟
بك الأيام يا دارُ؟
وأين القاطنون هنا
وهل جاءتك بعد النأي، هل
جاءتك أخبار؟(١٠).

وتنبع معارضة محمود درويش لقصيدة فدوى طوقان السابقة عن رؤيا شعرية، ترفض أسلوب الرثاء التقليدي، الذي يقف فيه الشاعر باكيا الديار والأحباب الذين رحلوا عنها، وترى في الشعر إذا أريد له أن يرثي أن يكون متحديا، يدعو فيه الشاعر إلى تحويل الأرض إلى محرقة يحترق الأعداء في أتونها، وجعل المأساة الفلسطينية قوة حركية دافعة إلى الأمام لطرد الاحتلال، لأن البكاء لا يعيد أوطانا مسلوبة، ولهذا يقول:

نحن في حلٍ من التذكار
فالكرمل فينا
وعلى أهدابنا عشب الجليل
لا تقولي: ليتنا نركض كالنهر إليها،
لا تقولي!
نحن في لحم بلادي... هي فينا!
لم نكن قبل حزيران كأفراخ الحمام
ولذا، لم يتفتت حبنا بين السلاسل
نحن يا أختاه، من عشرين عاما
نحن لا نكتب شعرا،
ولكنا نقاتل(١١).

إذا كانت الذاكرة تشكل أساسا مهما للمعرفة الإنسانية في إطارها الأولي، وتجعلنا قادرين على استرجاع الماضي وأحداثه، فإن دورها ينتفي عندما تسكن هذه الأحداث فينا وبين

جوانحنا، وتعيش في عالمنا الداخلي الروحي مع كل نبضة قلب، أو لمعة فكر، أو خلجة عرق. وإذا استطاع الاحتلال أن يحول الوطن إلى فوضى وحطام وأطلال كما جاء في قصيدة فدوى طوقان، فإنه لن يستطيع أن يمحو العلاقة النفسية والوجدانية التي تربط الإنسان الفلسطيني بعروة وثقى لا انفصام لها بوطنه وترابه. ولهذا لن تكون لنا حاجة لفعل «التذكر»، إذ من غير المجدي أن نتذكر شيئا يسري فينا مسرى الدم في العروق.

وهذه الدلالات نفسها يؤكدها سميح القاسم في قصيدته «إذا نسيت يا قدس» يقول:

لتنسني يميني

إذا نسيت القدس،

ولتخلد على جبيني

وصمة عصر الموت والجنون

ولتنس وجهي الشمس

ولينعب البوم على صوتي وأطفالي وزيزفوني

إذا نسيت القدس![١٢].

وفي قصيدته «وحي العراق»، يجعل راشد حسين المدن الفلسطينية «الجليل - المثلث - عكا - حيفا - الكرمل»، تبدي تعاطفا مع ثورة العراق سنة ١٩٥٨م بقيادة عبد الكريم قاسم، فترسل تحية إجلال وإكبار لشعب العراق وثواره الذين هشموا عرش الخيانة، وبنوا على أنقاضه مجدا ثوريا، يسعى إلى مستقبل إنساني أفضل. يقول:

أحبك يا بغداد اسما مقدسا

وشعبا نبيلا رد عنك الهزائما

لقد كدت أبكي حين قالوا: تمردت

ولولا قيودي كنت آتيك هائما

رأيت جليلي راقصا ومثلثي

وعكا تغني حولها الموج حالما

تحييك يا بغداد حيفا وبحرها

وكرملها يهدي إليك النسائما

يحيِّي نخيل الرافدين صنوبر

يقيم على سطح الجليل مسالما[١٣].

تسيطر على الأبيات عاطفة قومية تثير الرضا والفخر في أرجاء المدن الفلسطينية، لأن العراق تخلص من نير الاحتلال، وهذا ينبئ عن بداية المد العربي وانحسار الوجود الاحتلالي، وسوف تنال فلسطين ما نالت بغداد من هدم للطغاة وأعوانهم، وهذا يعني أن البنية اللغوية

التي تقوم عليها الأبيات هي بنية «التضاد» بين الحرية/العبودية، أو الثورة/الظلم، أو الثوار/الحكام الطغاة، وهي تعمل على تأطير النص وإنتاج دلالته، حيث تثير الرضا والفخر بالثوار، وتثير السخط والتبرم من الطغاة. وبهذا لا تكون شخصية الثوار شخصية نموذجية أو مثالية «إلا بالمقارنة والتضاد مع شخصيات أخرى، تعبر عن مناحي التناقض معها بقدر غير يسير من التطرف كذلك. والارتفاع بشخصية ما إلى مستوى النموذج، لا يتم إلا نتيجة لمثل هذه العملية المعقدة المتنوعة المليئة بالمتناقضات المتطرفة»[١٤]. كما استطاعت بنية «التضاد» أن تمد النص بزخم تاريخي، تتشكل من خلاله حركة الثورة والبطولة، ولا غرو في ذلك فإن «الشعر البطولي سيد الأنواع الشعرية لأنه أقدرها على إذكاء الرغبة في العقل ليطمح إلى المعالي»[١٥]. وبهذا يتضح أن الشاعر لم يقف من الأحداث الدائرة حوله موقف المتفرج، ولكنه يدخل في قلبها على المستوى الوجداني، ولولا قيوده المكبل بها في فلسطين المحتلة لجاء إلى «بغداد» هائما.

وتأخذ «غزة» قسطا وافرا من عناية معين بسيسو، حيث يوظفها في عدة قصائد باعتبارها رمزا للوطن المحاصر الذي يرسف في الأغلال، ومنها قصيدته «إلى عيني غزة في منتصف ليل الاحتلال الإسرائيلي». يقول:

غزتي أنا لم يصدأ دمي في الظلمات
فدمي النيران في قش الغزاة
وشرارات دمي في الريح طارت كلمات
كعصافيرك يا قوس قزح
أنت يا إكليل شعبي وهو يدمى في القيود
إننا سوف نعود
وعلى درب كألوانك يا قوس قزح
وستذرو الريح أشلاء الشبح[١٦].

تتمحور الدلالة الشعرية حول «غزة»، وتشكل «النواة الخفية» التي تغطي مساحة الوطن، أو هي على حد تعبير محمود درويش مجموعة معين بسيسو الشمسية الخاصة، التي تمثل ملكية أحلامه الخاصة وذكرياته الخصوصية[١٧]، حيث تنبثق منها أماكن الوطن كافة، وتصبح ذات قدرة على الحضور الفاعل في إنتاج الدلالة. هذا فضلا عن اكتناز الخطاب الشعري على مستوى البنية اللغوية بمحورين دلاليين متراكبين: يتمثل **الأول** في عقد الذات الشاعرة صلة روحية ووجدانية مع «غزة»، باعتبارها مناديا يؤنسن المنادى، ويثير انتباهه وانتباه المتلقي لما سوف يلقى عليه من كلمات، تعيد صياغة الحاضر، وتستشرف المستقبل «سوف نعود»، / ونتيجة لحميمية العلاقة يغيب حرف «النداء» على مستوى البنية السطحية

لجملة النداء، لكنه حاضر على مستوى البنية العميقة للجملة، وبذلك يتلاشى البعد المكاني الفاصل بين غزة والذات الشاعرة، ويتكامل مع البعد الروحي بعروة وثقى غير قابلة للانفصام والانفصال، لتكون «غزة» حاضرة على الدوام. أما المحور الدلالي **الثاني**، فيتمثل في حضور ضمير المتكلم «غزتي» المتبوع بضمير منفصل «أنا»، حيث يتأكد بحضورهما امتلاك المكان «غزة»، ولهذا تحاول الأنا الشعرية على مستوى التبادل في توظيف الضمير بين الاتصال والانفصال على مستوى صيغة «الالتفات»، مع بقاء الضمير دالا على شخص واحد هو المتكلم، أن توحي بدرامية اللحظة الراهنة التي ترسف فيها «غزة» تحت نير الاحتلال، وأن تؤكد هويتها الفلسطينية التي لن تصدأ في المنافي، وسوف تبقى متوهجة مشرقة كقوس قزح، تتحدى الاحتلال بتفاؤلها وامتلاك المستقبل، حتى يتحول الاحتلال إلى أشلاء تذروها الرياح.

ويجعل عز الدين المناصرة «الخليل» في قصيدته «يا أخضر... بك يتربصون»، رمزا من رموز الخصب والثورة رغم قوى البوار والجفاف والقمع «الجنود»، الذين «يلعلع» الرصاص من فوهات بنادقهم، لينزف «سفح عيبال» وأرض «الخليل»، بل ينزف دم «الذات» الشاعرة باعتبارها رمزاً للجماعة. يقول:

الخليل دمي طافح
فوق هذي البسيطة
النجم صوتي وأهلي
مع الليل قالوا نطارد غزلان بريَة
قد هوى النجم
والنجم بوصلة الفقراء
ما الذي يجعل الدمع نارا
هديل الحمام، أناشيد للثورة المستجدة فينا
وصوت العصافير قيثارة الاحتفالات
والمرج والكرم ذاكرة للصعاليك والأشقياء(١٨).

ينداح النص الشعري بين يدي الشاعر في رحلة تجاوزية عبر المكان، تجعل من «الخليل» مكانا شديد الخصوصية، يمثل الذات الشاعرة وقومها «الخليل دمي»، كما تجعل منه شديد العمومية يطفح بالدم ليغطي مساحة الكرة الأرضية «دمي طافح فوق هذي البسيطة». وبذلك تصبح «الخليل» تجسيدا للوجود الفلسطيني المتحقق في العالم، لكن هذا التحقق أو الحضور في الجغرافيا، يفتح محكمة لرموز البوار والجفاف، التي تقتل الوجه المشرق للعالم، وترتكب جرائم بحق الإنسانية، كما تحول «دموع الخليل» إلى نار وثورة يستهدي بهما الفلسطيني في

ظلام ليله، ليدافع عما تبقى من وجوده وكينونته ضد السياسة العنصرية للاحتلال الصهيوني، التي فضحها أحد كتابهم عندما اصطحب معه إلى الخليل الصحافي «ريموند لواو» محارب العنصرية في جنوب أفريقيا فقال: «فكرنا بزيارة الخليل في الوهلة الأولى لتفكيرنا بالتفرقة العنصرية، إذ لا يوجد في المناطق المحتلة مكان أفضل من الخليل لإعطاء صورة عن ذروة الاحتلال الإسرائيلي، وذروة التمييز العنصري بمضامينه المحلية، حيث توجد أقلية ضئيلة جدا لا يزيد عدد أفرادها على ٤٠٠ مستوطن، يسيطرون بوحشية على أغلبية كبيرة يزيد عدد أفرادها على ١٤٠ ألف فلسطيني[١٩].

وفي قصيدته «ولادة المرأة الصعبة»، يجعل أحمد دحبور المد الشعبي يدخل «حيفا» ليجسد دخوله فضيحة لعجز الجند والحكام عن دخولها. يقول:

وابتدأنا:
لقيت في الضفة الأخرى سلاحي وصرّة العرس،
حيفا لم تر الجند يدخلون،
دخلت
كان عرسي فضيحة العجز في الجند وكانوا فضيحة فذُبحتُ
ولهذا أقول: نجمك سعد ودمي بيرق الشهاده
وأنا لا أموت
لو كان موتي ممكنا كنت حين باعوك مت
وأنا لا أموت
ثم اقتربت
ولهذا يعودك الطلق والجند غفاة على القيادة[٢٠].

يمزج الشاعر في السياق الشعري بين «طلق» الولادة و«طلق» الثورة في لغة إيحائية، لتوليد دلالات ذات أبعاد واقعية وأسطورية، تجعل «الثوار» يقدمون دماءهم «الأبدية» وأرواحهم «الخالدة» فداء للوطن ضد الواقع «المنهك»، وهي صورة تجلو شخصية الفلسطيني المناضل القابض على جمرة الحياة، والذي يقدم نفسه قربانا على مذبح الحرية الإنسانية، مقابل وقوف «الجنود» العرب المنوط بهم أصلا خوض المعركة مكتوفي الأيدي، وهي مفارقة تأخذ بخناق الإنسان الحر، لأنهم «غفاة على القيادة». إن إيمان «الثوار» بعدالة قضيتهم منحهم صفة الخلود والديمومة، ولهذا تكررت جملة «أنا لا أموت» مرتين في السياق الشعري، على اعتبار الأنا ذات بعد جماعي وليس بعدا فرديا، تتجاوز البعد الواقعي إلى فضاء أسطوري، يجعل منها ذات قدرة على الانبعاث والتجدد، أو على الأقل تجعل الفلسطيني يحقق بموته وجوده الذاتي والإنساني حين يمجد الحياة باختيار الموت.

ويستحضر «إبراهيم نصر الله» في قصيدته «الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق»، عدة أماكن فلسطينية منها: غزة ورفح والبريج والشجاعية، وهي أماكن في قطاع غزة، كانت شاهدا يسجل بعين الحقيقة بطولة الشبان الأربعة الذين اختطفوا حافلة إسرائيلية ١٩٨٤م مطالبين بإطلاق سراح المعتقلين الفلسطينيين من سجون الاحتلال الصهيوني، ثم استشهد منهم اثنان وألقي القبض على اثنين آخرين قام الصهاينة باقتلاع أعينهما قبل قتلهما بدم بارد. وهذا مفصل من مفاصلها يقول فيه الشاعر:

حينما يصبح الجند أكثر من شرفات المنازل والياسمين
وأبواب غزة
حينما يصبح السجن في لحظة مدناً
أين تعلو نوارس غزه؟
حينما يصبح الموت فاتحة للغيوم... السهول...
وأنوار غزه
يخرج الحب نحو الشوارع يشعل أقمار غزه
شارعان... زقاق... وباب... دم نابض كالحذر
كلمة السر:
«حب»
وخطتنا أن نسير إلى «عسقلان» ونزرع فيها الشجر
ونمضي إلى رفح وهنالك نجني الثمر
والهدف:
أن يكون الفضاء لهذي العصافير
لا للرصاص الذي غاص في دمنا وانتشر[٢١].

تنهض الأبيات على بنية رمزية مكثفة، تستند إلى الوظيفة الجمالية للشعر، حيث تقوم الجمل الشعرية على احتمالية المعنى، وذلك حين يتحول الوجود البشري في رقعة جغرافية ضيقة في قطاع غزة مشابهة «للسجن»، إلى «مدن» جغرافية ذات اتساع وشمولية، كما تتحول أو ترمز «النوارس» باعتبارها طيورا تعيش على شطآن البحار إلى «الشعب الفلسطيني» الذي يضيق عليه الاحتلال الفضاء الكوني، فتتحول الحياة تبعا لذلك إلى حياة «موت»، ولهذا يخرج الحب/الثورة إلى شوارع «غزة» ليشعل سماء الوطن نورا على أهلها، ونارا على الاحتلال... إلخ. هكذا تمضي القصيدة في دلالاتها ولغتها وصورها وجملها الشعرية إلى غموض شبيه بشفافية «الماس»، لا يؤدي إلى الانغلاق بقدر ما يجذب المتلقي إلى البقاء في أتون الشعر، حتى يحترق به ليصل بعد ذلك إلى لذة اكتشاف قصة واقعية، لكنها شعرية من الطراز الأول،

تلخص حياة شعب يمتلك فاعلية في الزمان والمكان، ويبتغي صياغة واقعه من جديد في رحلة استشرافية لعالم النصر المرتقب، رغم الحصار الذي يكاد يخنقه.

ويستحضر علي الخليلي في قصيدته «مدخل إلى جسد التفاحة» عدة مدن فلسطينية منها القدس يقول:

انزرعت «في القدس» القبعة الريشية،
وابتدأت حفريات الآثار.
على بوابة بيتي زُيِّفت الأشعار،
فيا قنديلي،
يا غصن الجسد الساخن،
يا سيفا يأكل صدري...
هذا عرسي(٢٢).

إن انزراع «القدس» وابتداء «حفريات الآثار»، يشفان عن السيرورة الزمانية الضاربة في عمق التاريخ والجغرافيا لمدينة «القدس» باعتبارها مدينة عربية، تتشكل عبرها وبحضورها الذاكرة الجماعية التي تجعل الفلسطيني بدء العالم. كما تشف عن محاولات الصهاينة في العثور على آثارهم المزعومة في مدينة «القدس» من دون جدوى. إن شعرية المكان تتجسد في السياق الشعري بوصفها مظهرا من مظاهر المقاومة والثورة على الاحتلال، لذلك يحضر «السيف» بتراثه العسكري ليجسد «عرس» المقاومة والدفاع عن الأرض، التي يحاول الاحتلال طمسها وتغيير ملامحها العربية.

٢ - الخيمة والمنفى

دخلت «الخيمة والمنفى» بالإضافة إلى «المخيم» في تلافيف الذاكرة الفلسطينية، باعتبارها «محرقة» من أعظم المحارق التي عاشها الشعب الفلسطيني في تاريخه الحديث، حيث اكتوى بنارها، ومزقت أوصاله الأسرية والاجتماعية والمكانية، بعد هجرته قسرا من فلسطين أثناء «النكبة» سنة ١٩٤٨م. لكن الروح الفلسطينية رغم هجرة الجسد ونفيه، بقيت غيمة سابحة لا تبرح حدود الوطن من البحر إلى البحر، وتحلم بالعودة، وتعمل من أجل تحقيق هذا الحلم، وإن لم يقدر لها حتى الآن أن تصل إلى مبتغاها، لكنها حتما ستصل لأن «كل حق وراءه مطالب لا يضيع»، وهذا ما يؤكده محمود درويش بقوله: «الفرق بين الفردوس المفقود بالمعنى المطلق، وبين الفردوس المفقود بالمعنى الفلسطيني، هو خلق حالة الحنين والانتماء النفسي والشرعي من الصراع، ما دام الصراع قائما، فإن الفردوس لا يكون مفقودا بل يكون محتلا وقابلا للاستعادة»(٢٣).

إن «الخيمة والمنفى» بدلالاتهما الرمزية على النكبة الفلسطينية، تحتويان على أبعاد مأساوية، وعذاب مقيم، يعشش في ثناياهما، ويمارس - العذاب - حياته ووجوده جنبا إلى جنب مع ساكن الخيمة أو المنفى، أما الخيمة نفسها فهي «جمجمة الموت، وهي في الأرض رافعة شراعها كالأكفان»(٢٤)، تدعو طيور السماء لتقتات على اللحم الفلسطيني بعد زمن استطاع أن ينهض من الموت، ويعيد تكوين رفاته من جديد، كما فعلت «إيزيس مع أوزوريس»، أو كما فعل طائر «الفينيق» حين نهض من رماده.

لقد تمثل المنفى لمحمود درويش عبر قصائده شبحا يكتنف العالم، فالصمت منفى(٢٥)، واللقاء منفى(٢٦)، وعيون الحبيبة منفى (٢٧)، والولادة منفى(٢٨)، ولهذا محرم على الفلسطيني أن يحب لأنه لا يدري غدا في أي أرض يكون. وقد جاءت هذه الدلالة في قصيدته «النهر غريب وأنت حبيبي». يقول:

يا عصفورة المنفى! إلى أين سنذهب؟
لم أودّعك... فقد ودَّعت سطح الكرة الأرضية الآن...
معي أنت لقاء دائم بين وداع ووداع
ها أنا أشهد أن الحب مثل الموت
يأتي حين لا ننتظر الحب،
فلا تنتظريني...(٢٩).

تنهض الصورة الشعرية «يا عصفورة المنفى» على مفارقة جارحة، تؤطر الأبيات، وتتحلق حولها الدلالات بأبعادها الدرامية والدينامية المتحركة، حيث ينقلب المنطق إلى اللامنطق، وحقيقة الإنسان ورغباته العاطفية إلى وهم زائل سرعان ما يتلاشى بانتقاله من منفى إلى آخر، فيكون «وداع الكرة الأرضية» ولقاء الحبيب بمن يحب، ليس لقاء حقيقيا، بل هو لقاء بين «وداع ووداع» شبيه بالعدم، فيتحول الحب تبعا لذلك إلى «موت»، لأن الحب لا يأتي وفق ظروف موضوعية واجتماعية مناسبة، ومحكوم عليه بالفشل الذريع مهما كانت علاقة الطرفين أحدهما بالآخر، وبهذا تقف الذات الشاعرة عاجزة أمام الإحساس بالحرمان العاطفي، وتجربة الحب الناقصة، وينتابها شعور باللوعة والفجيعة أمام جدار سميك يصعب اختراقه ألا وهو «المنفى»، الذي يجرد الإنسان من وجوده البشري.

ويمزج سميح القاسم في قصيدته «السجل الأول» بين واقعية «المنفى» وأسطورية الانبعاث منه. يقول:

متى تكونين لي ضيقي ومتسعي
في ضجعة الموت؟ أم في رجعة المتع؟
وهل تكونين، والأكوان ذاهلة

عن غيبها لحضور الجوع والشبع؟
يصوِّح الورد. لا عين تروق به
ولا يفتِّح غير الشوك والوجع
ألا تكونين؟ كوني واجمعي بدني
من المنافي حطاماً غير مجتمع
تعبت مني. وممن جئت بي معهم
فهل تجيئين بي - كي أستريح - معي؟[٣٠].

تنهض البنية الشعرية على تجربة «حلولية» في الوطن «فلسطين»، تتعانق فيها الذات الشاعرة مع أجواء صوفية تجرد من الوطن معشوقا لتكتمل به، وتحقق من خلاله كينونتها لأنه «جوهر» باق، لا «عرض» زائل. لذا تطلب الذات الشاعرة من «الوطن» أن يقوم بأفعال الآلهة في الأساطيرِ القديمة، ليتقمص شخصية «إيزيس» التي لملمت جسد «أوزيريس» وأعادته إلى الحياة، وبهذا يشكل الرمز الأسطوري بمضمونه المتمثل في البعث والتجدد معادلا دلاليا لتجربة الذات الشاعرة ورغبتها في النهوض من «المنافي»، حتى تتسنى لها العودة من جديد إلى أرض الوطن بعيدا عن مأساة التشرد والنفي.

لم يمنع بناء القصيدة التقليدي بشطريه المتناظرين الشاعر من توظيف الرمز الأسطوري بطريقة إيحائية مكثفة، تكشف عن أبعاد الأزمة النفسية وخبايا الذات، وتدخله في السياق الشعري في علاقات دلالية جديدة. وبهذا تفترق كلاسيكية الشاعر المعاصر عن غيره من الشعراء السابقين له، وهذا ما أكده د. رجاء عيد بقوله: «هناك مفارق يلحظها المتتبع لحركة الشعر العربي من حيث الاستخدام الأسطوري بين محاولات الجيل الأول والجيل التالي، ونقصد بالأول - على سبيل المثال - استخدامات أبي شادي وجبران ونسيب عريضة وعلي محمود طه للأسطورة، كإطار قصصي، وكلون إضافي لا ينغرس في اللوحة ولا يتشكل في ألوانها، ونقصد بالجيل التالي - على سبيل المثال - البياتي والسياب وصلاح عبد الصبور ومحمد عفيفي مطر، وقد استطاع هذا الجيل التالي أن يوظف الأسطورة في صورة درامية متلبسة بالنسيج الشعري»[٣١]. وهذا يعني أن الشاعر المعاصر يمتلك رؤيا شعرية شمولية، وحلما إبداعيا أي تصورا للعالم، وطريقة تعبير ترتكز على الوظيفة الجمالية للغة بغض النظر عن الشكل الفني الذي يبدع من خلاله.

وفي قصيدته «طيور المنافي»، يصور معين بسيسو مأساة المنفي الفلسطيني، مازجا ذلك بأبعاد دينية تذكر بمحنة «يونس» عليه السلام في بطن الحوت، مما يمنح الخطاب الشعري أبعادا دلالية جديدة، تصبح فيها قصة «يونس» عليه السلام معادلا دلاليا للمنفى الفلسطيني، وهكذا يصغر الوطن ليستقر في بطن «حوت»، ويغيب عن الجغرافيا الأرضية بدلالاتها الثابتة

المستقرة في المكان، إلى جغرافيا بحرية تتسم بالحركة والرحيل والتيه، وهذه الدلالة الأخيرة لا تشكل تماثلا مع حياة الإنسان الفلسطيني فحسب، بل تشكّل تطابقا كاملا مع حياته حيث أصبح المطار والطائرة، وإن شئت «بطن الحوت» وطنا مؤقتا له. يقول:

وحطّت بنا الطائره

وصاحت طيور المنافي هي القاهره

طيور المنافي مناقيرها في العظام،

طيور المنافي مناقيرها في دمي...

مطار يسلِّمُني لمطار

أُبِيحَ دمي...

على جبهتي ألف تأشيرة

وفي بطن حوت جواز السفر

وأرض الوطن...(٣٢).

إذا كانت مأساة «المنفى» شاخصة أمام الفلسطيني في حياته، فهي أيضا تواجهه بسؤال قاس في مماته، ويتمثل في أي منفى نقيم العزاء؟. وهذا التساؤل الذي ينكأ الجراح في الحياة والممات يطرحه عز الدين المناصرة في قصيدته «تقبل التعازي في أي منفى». يقول:

ستخرج عكا إلى السهل رافعة كفها للسماء

ألا من رأى وجه كنعان، في أي منفى نقيم العزاء؟!!

نقيم العزاء على التل، في النهر، في جبل من رجوع

نقيم العزاء أمام سرادق هذا النجيع

وفي أي منفى نقيم العزاء؟!(٣٣).

إن صيغة الاستفهام التي تؤطر الأبيات، وتنفتح على العالم الخارجي، تمثل صرخة احتجاجية تخترق جدار المكان/المنفى، لتحاكم الزمن العربي الرديء من زمن «كنعان» إلى الزمن الحاضر، لأن «الكنعنة» لدى المناصرة «كانت عبر التاريخ ضحية... ولأن الكنعنة تعاني من النفي والتشريد، وتعاني من فقدان الحرية والديموقراطية بسبب التعسف الصهيوني الواقع عليها حتى الآن، فهي الأكثر وعيا لقيمة الحرية والديموقراطية»(٣٤)، ولهذا يقرن الشاعر بين كنعان الأمس و«فقيد» اليوم، بأنهما يعيشان مأساة واحدة هي مأساة النفي والتشريد، ويبقى السؤال معلقا في الهواء في نقطة برزخية، إلى متى تبقى المأساة الحضارية أو مأساة الهوية الفلسطينية أو العربية معرضة للخطر والتآكل المكاني؟

ويحضر «المخيم» في شعر أحمد دحبور متقمصا صورا شتى، ومن هذه الصور امتزاجه بدلالات دينية مستمدة من القرآن الكريم، تتساوق مع الدلالة المأساوية التي ينتجها «المنفى»، وذلك في قصيدته «وردة للناصرة». يقول:

وردة للناصره

دمعة تسري على خدٍ جليلي،

من الجرح الجليلي،

إلى عودة عُمْرٍ أعوزته الذاكره

دُلَّني يا ولدي

يا سيدي

يا جَدُّ:

هل شاهدتني، من قبل، ميتاً وتحريت القيامه؟

أم أنا العائد من غاشية المنفى إلى بر السلامه؟

إن أكن عدت، فعبِّئ ذكرياتي الشاغره

رُدَّ، من وجهي، إلى التربة، غصناً وابتسامه

إنني منها -

فنسِّبْني إليها بعلامهْ(٣٥).

يشكل الامتداد الزماني الواسع لتجربة «المنفى» انفصالا بين الذات الشاعرة وتراب الأرض، بسبب تغير بهاء الأمكنة المستقرة في الذاكرة الفردية أوالجماعية قبل التشرد والنفي، لهذا تطلب الذات الشاعرة من المخاطب أن يعيد «تعميد» روحها بتراب الوطن من جديد، وأن يشمها بـ «علامة» نسب جديدة تربطها بالمكان بعد طويل غياب. إن تحولات المكان في الذاكرة الشعرية تسترجع الآن، وتستعاد عبر تاريخ سحيق من الماضي في المنفى، لتجد الذات الشاعرة نفسها في غربة مكانية عن المكان، وليس في غربة روحية لأن روح الوطن تسكن في روحه ومحفورة في داخلها، ولكي تكتمل دائرة الحضور تطلب الذات الشاعرة الانتساب إلى المكان على المستوى الخارجي لا الروحي، مما يؤدي إلى حضور الوطن/المكان باعتباره جسدا وروحا.

أما على مستوى الصياغة اللغوية فيحضر دال «القيامة»، ليشكل مقدمة طبيعية لحضور دال «الغاشية»، المقترن بالمنفى «غاشية المنفى» بكل ما يحمله هذا الدال من دلالات دينية أو معجمية، تصور مدى الفاجعة الإنسانية التي يعيشها الإنسان الفلسطيني، فهو من الناحية الدينية يتناص مع سورة «الغاشية»، التي ترتكز على المقارنة بين الكافر والمؤمن وما أعد لهما عند الله، وهي أيضا تشير إلى يوم «القيامة» لأنها تغشى الخلائق وتباغتهم بالحضور بين يدي القوي الجبار. أما من الناحية المعجمية فـ«الغاشية» مشتقة من «الغشاء»: أي

الغطاء، «ويقال إن الغشي تعطل القوى المحركة والأوردة الحساسة لضعف القلب بسبب وجع شديد، أو برد، أو جوع مفرط، وقيل الغشي هو الإغماء، وقيل الإغماء امتلاء بطون الدماغ من بلغم بارد غليظ، وقيل الإغماء سهو يلحق الإنسان مع فتور الأعضاء لعلة، وغشيه أغشاه من باب تعب»[٣٦]. وهذا يعني أن «المنفى» يضرب غشاوة ثقيلة على العقل تعطل قواه المحركة، ويضرب غشاوة على النفس تعمي بصيرتها، وتجعل «المنفي» يعيش حياة ليست أشبه بالموت بل هي الموت نفسه.

ويشكل «دق أوتاد الخيام» في تراب المنافي عادة سلوكية واجتماعية في حياة الأمة العربية المشردة، حتى تقيها برد الشتاء وحر الصيف. جاء ذلك في قصيدة مريد البرغوثي «الأمة كلها» يقول:

هي أمة في البرد
هائمة على وعر وحد فاصل
ما بين صبوتها لأعلى نجمة
ونبوغها في دق أوتاد الخيام
هي أمة في البرد
تضربها رياح شتائها الغولي، ذاهلة
فلا أقدامها في عصرها الحجري توقفها
ولا تمشي إلى غدها
فأضحت لا وراء ولا أمام[٣٧].

يتبدى من الأبيات ارتكازها على محورين دلاليين، **أولهما**، يتمثل في توظيف صيغة التكرار الرأسي «هي أمة في البرد» المتكررة على مستوى القصيدة ست مرات، لتؤكد من خلالها الذات الشاعرة مدى الضياع والتمزق النفسيين اللذين تحسهما تجاه الأمة التي تنتمي إليها، وهي محاولة من الذات الشاعرة لاستكشاف مشاعرها الدفينة وإبرازها في إطار نفسي يجسد بعدا دراميا.

أما المحور **الدلالي الثاني**، فيتمثل في بروز بنية «التضاد» الفاجعة، التي تصدم الوجود العربي بمشاعر متناقضة، وحقائق متخالفة بين فعلين، تطمح في الأول الوصول إلى أعلى «نجمة» باعتباره صعودا إلى أعلى، فيردها إلى الثاني المتمثل في «دق أوتاد الخيمة» باعتباره نزولا إلى أسفل، ولهذا تفقد اتجاه البوصلة الوجودية الصحيحة فيضيع الأمل، وتتلاشى الحركة، وتتحول الحياة إلى شيء قاتم، تعجز فيه عن أن تقدم رجلا أو تؤخر أخرى، وتجمد في مكانها، وهذا فيه قضاء على هويتها وعلى حضورها الإنساني والحضاري الفاعل في الكون.

٣ - البلدان العربية

اتخذت «البلدان العربية» صورا شتى في الخطاب الشعري الفلسطيني المعاصر، لا يقتصر على كونها مجرد كتلة جغرافية، وإنما حملت أبعادا نفسية وعاطفية واجتماعية وسياسية، تثير الرضا والفخر، كما تثير السخط والانكسار بحسب السياق الشعري الذي وظفت فيه، فمصر في قصيدة فدوى طوقان «شعلة الحرية» هي «مصر الثورة»[٣٨]، أما في قصيدة «في مصر»، فهي «حلم ساحر الألوان». تقول:

يا مصر، حلم ساحر الألوان، رافق كل عمري
كم داعبت روحي رؤاه فرفَّ روحي خلف صدري
حلم كظل الواحة الخضراء في صحراء قفر
أن أجتلي هذا الحمى... وأضمه قلباً وعين...
واليوم، في حلم أنا، أم يقظة، أم بين بين!؟
صدحت بقلبي إذ وطئت ثراك أنغام سواحر
فكأنما في قلبي المأخوذ غنّى ألف طائر
وغرقت في أمواج إحساس بعيد الغور فائر
أأنا هنا؟ في مصر، في الوادي النبيل؟!
أأنا هنا في النيل، في الأهرام، في ظل النخيل؟![٣٩].

ألهبت «مصر» خيال الشاعرة، وجعلت القول يجري على لسانها عذبا نقيا، لما شاهدته فيها من مظاهر طبيعية ذات سيرورة زمانية «النيل»، أو من حضارة تضرب بجذورها في عمق التاريخ من سبعة آلاف عام «الأهرام»، جعلت الخطاب الشعري يأخذ صورة «المناجاة» بين حبيب وحبيب فتن كل منهما بالآخر، فكان تجسيد «مصر»، أو أنسنتها «يا مصر» انعكاسا لهذا الشعور العاطفي الممتزج في أعماق الذات الشاعرة بالفخر والإعجاب تجاه مصر، وكان السؤالان في نهاية الأبيات تشكيلا روحيا لا يطلب بهما المعرفة، بل يشفان عن تشويق المتلقي إلى الجمال الطبيعي والجمال الحضاري اللذين يشرق بهما وجه مصر، كما يشفان عن مفاجأة تعتري الذات الشاعرة باحتضان مصر واحتضان مصر لها، في أجواء أشبه بفطرية الخيال وشفافية الحلم. ولعل هذه المفاجأة يفسرها النص النثري الموازي في سيرتها الذاتية، عندما صرخت بقولها: «خرجت من ظلمات المجهول إلى عالم غير مستعد لتقبلي»[٤٠]، وتقول في موضع آخر: «لم تكن الظروف الحياتية التي عاشتها طفولتي مع الأسرة لتلبي حاجاتي النفسية، كما أن حاجاتي المادية لم تعرف في تلك المرحلة الرضا والارتياح»[٤١]. وبهذا يكون السفر إلى العالم الخارجي «مصر» كسرا لرتابة الحياة وانغلاقها وقتامتها، وانعتاقا من شقاء خفي، استقر في اللاوعي وخرج متدفقا، لكن في حنان وانسياب وإعجاب.

وفي مطولته الشعرية «مديح الظل العالي»، تأخذ «بيروت» لدى محمود درويش بعدا تناظريا، يحولها إلى حالة شعرية بجانب كونها حالة فلسطينية، تجسدت على أرضها مأساة من مآسي الشعب الفلسطيني «القتل والنفي»، هذا بالإضافة إلى كونها حالة تاريخية ومكانية ودينية. يقول:

قلنا لبيروت القصيدة كلها، قلنا لمنتصف النهار:
بيروت قلعتنا
بيروت دمعتنا
ومفتاح لهذا البحر. كنا نقطة التكوين،
كنا وردة السور الطويل وما تبقّى من جدار
ماذا تبقّى منك غير قصيدة الروح المحلِّق في الدخان قيامة
وقيامة بعد القيامة؟ خذ نثاري
وانتصر فيما يمزق قلبك العاري
ويجعلك انتشاراً للبذار
قوساً يلم الأرض من أطرافها...
جرساً لما ينساه سكان القيامة من معانيك
انتصر،
إن الصليب مجالك الحيوي، مسراك الوحيد من الحصار إلى
الحصار[٤٢].

تستنطق الذات الشاعرة بيروت، وتستنطق بيروت الذات الشاعرة باعتبارها آلهة الشعر، ومفجرة الوجدان، وملهبة الخيال. بيروت، هي العالم الأثيري المتجسد في قصيدة الروح الخارجة من عمق النفس وقيامة الجسد، الذي تناثر في أرجاء المعمورة «بذارا»، يسقي بنسغه الوجود الإنساني، ويبعث الاخضرار في يباب الكون، في الوقت الذي يعاني فيه الشاعر من «الصلب» باعتباره «المسرى» الوحيد لتجاوز المحنة، فهو (الصلب) يمثل ازدواجية الدلالة، التي تضعها الذات الشاعرة أمامنا في البيت الأخير من خلال «الصلب - مسراك»، والتي تحمل في طياتها بنية ثنائية تماثلية، يتشكل عبرها «الصعود» إلى السماوات العلى، حيث الخالق المتجلي فوق كل شيء. فرحلة الإسراء والمعراج وصعود «المسيح» تجربتان دينيتان تجاوز من خلالهما «المسيح» و«محمد» عليهما السلام كثافة الواقع، وصعدا إلى شفافية الوجود السماوي، هذا من جهة، كما يمثل الصعود مكافأة روحية ونفسية على شدة الابتلاء والآلام التي لاقاها النبيان عليهما السلام في الحياة الدنيا من جهة أخرى. وبذلك تشكل هاتان التجربتان معادلا دلاليا لحالة «بيروت»، التي تعيش تجربة الابتلاء كالأنبياء وتحاول تجاوزها، لكنها تجد انغلاق الأفق والحصار يسدان عليها دروب الخلاص.

لقد استطاع الشاعر من خلال توظيف المكان «بيروت» أن يخرج من النسبي إلى المطلق، وأن يوجد نافذة يضع فيها البعد الوطني في الفضاء الإنساني، حتى لا تبقى فلسطين فلسطينية الشعر فحسب، وتجد شرعيتها الجمالية في فضاء إنساني أوسع[٤٣]. ولهذا أخذت بيروت أبعادا مكانية ودينية وأسطورية... إلخ، وهي أبعاد تشكل مأساتها لتصبح وجها آخر لفلسطين باعتبارها حالة نفسية وليست مكانا مجردا فحسب. ومما يؤكد اتساع الدلالة أن «بيروت» تحضر في السياق الشعري أيضا بوصفها «مفتاحا للبحر» و«نقطة التكوين»، وهذا يعني أن «البحر» حالة من حالات الانفصال والسفر والرحيل من مكان إلى آخر، وهذا ما يؤكده حضور «المفتاح»، الذي نستطيع بوساطته فتح الأبواب المغلقة للدخول في المكان أو الخروج منه، كما يأخذ «البحر» بعدا يتمثل في كونه «نقطة تكوين» أو بدء العالم وبوابته التي يخرج منها الفلسطيني من الحصار إلى الحصار، فيرحل إلى مدن غير عربية بعد أن لفظته المدن العربية، وفي هذا يقول محمود درويش رابطا بين رحلة أوليس ورحلة الفلسطيني «رأيت السفينة ذاتها التي حملت أوليس تحمل أحد أحفاده الجدد في القرن العشرين، وعادت من الشاطئ الشرقي للمتوسط إلى أصلها في كريت، هزتني الدلالة الجارحة لهذا التيه الذي لم يجد له شاطئا عربيا، فعاد إلى المرفأ الأول، دون أن يتدخل أي إله في اللعنة التي قدمها إله آخر ضد هذا البطل. الرحلة مليئة بالجراح وبالشعر أيضا، ولا أعرف متى يرسو هذا التائه الفلسطيني، ولا أعرف إن كان جرحه سيلد بيروتا أخرى، أو قدسا أخرى؟. لكني أعرف أن هذه المرحلة من أعظم رحلات البحث البشري عن مصير حر»[٤٤]، وهذه الرحلات مشوبة بقدر غير يسير من الألم والمعاناة.

ويستحضر إبراهيم نصر الله في قصيدته «حوارية الغريب»، خارطة الوطن العربي بدوله ومدنه، من بغداد ونجد واليمن ومصر وعمان والخرطوم وأسوان وجدة حتى مراكش وغيرها، للتعبير عن كثرتها وتعددها واتساعها المكاني بقدر اتساع «الموت» فيها. يقول مخاطبا السيدة:

سيدتي قد غرّبت الدنيا... وتغرّبتْ
لكني حين جمعت العالم وتكسّرتُ... أتيت هنا
قلت: أغني للوطن العربي
أغني للفرح السري
أغني للأزهار
أغني للأوتار
أغني للأغنية
أغني للعلني:
«بلاد العرب أوطاني

من الشام لبغدان

ومن نجد إلى يمن

إلى مصر فتطوان»

هأ... هأ... هأ... هأ!!

ثم يقول:

إني لا أذكر أين اكتملت دائرة الموت

هنا...أم في «الخرطوم»

هنا أم في «أسوان»

هنا أم في «جدة»

وهنا أم في «بغداد»؟

أتعبني تعبي

مقصلة...

ابتلعت شعباً وبلاد

أتعبني صوتي

أتعبني موتي

أتعبني هذا القلب الطائر

أتعبني تعب الأجداد

يا أجداد

هل خنتم دمنا

واللغة الفصحى والأولاد

حين رحلتم

وتركتم لعيون صغاركم الخونة

وكلاب الموت

هل خنتم هذا الوقت

أم خنا شجراً يطلع من فلوات الروح غريباً[٤٥].

إن غربة الذات الشاعرة ورحيلها في أرجاء الكون، حفرت في قلبها نزيفا داميا، فعادت إلى الوطن تغني له، وتتغنى بأمجاده ومظاهره الطبيعية وهي منتشية بحضورها فيه، لكن علاقة الانتشاء تزول سريعا، لتصنع مفارقة جارحة، تحول الوطن العربي بمدنه وأماكنه إلى رحلة تكتمل فيها دائرة الموت بخيانة الماضي المضيء، والتراث الحضاري والوجودي والفكري الذي حققته الأمة عبر مسيرتها التاريخية، متمثلا في خيانة «الدم» و«الأولاد» و«هذا الوقت»، وهي

في مجموعها تشكل أبعاد الماضي والحاضر، وبهذا تحمل الخيانة صفة «الشمولية» على المستوى الزمني، كما تحمل صفة «الشمولية» على المستوى الحضاري. وبهذا يتضافر البعدان الزمني والحضاري، لتشكل الخيانة فيهما فاجعة إنسانية تلغي التاريخ العربي الإسلامي منذ فجر التاريخ وحتى اليوم، ليصبح الوطن العربي لا تاريخ ولا جذور له يستند إليهما في ماضيه وحاضره ومستقبله.

لقد أسهم انهيار الزمن العربي في ثالوثه المقدس - الديني والوجودي والفكري - في تقليص الحياة الإنسانية والحضارية التي يعيشها الوطن العربي من زمنه الماضي، وحتى أجياله المتعاقبة في المستقبل، مرورا باللحظة الراهنة المقترنة بمعين دلالي ومكاني «هنا»، التي «تمنح الخطاب مرجعية، وتحيل إلى أمور خارجية»[٤٦]، وهي تحمل ثنائية «تقابلية»، تتمثل في استدعاء الطرف الآخر وهو «هناك» أي في الوطن العربي، لكن الذات الشاعرة لم تجد فرقا كبيرا بين المكانين، لأن الأول «كسرها» فعادت متفائلة إلى الثاني ظنا منها أنه «سيجبر كسرها» وإذا به يفاجئها ويفجؤها باستكمال دائرة «الموت» و«الخيانة»، وبهذا دفع «تعفن العلاقات والسلوك وتناقض الظاهر والباطن الشاعر إلى تخمر ذاته في عصير الشعر وإحساسه بالانكسار والهزيمة... إن تمرد الكلمة وصرختها الشريفة هي العوض عن الهزيمة والاحتضار»[٤٧]. هكذا تكشف الأبيات عن أبعاد الأزمة النفسية التي تعانيها الذات الشاعرة في نفثات حارة متوسلة في ذلك بمعينات ومقومات دلالية ولغوية، تعتمد على التصريح والتلويح في الآن نفسه.

٤ - البلدان الأجنبية

حقق تواصل الشعراء الفلسطينيين مع الدول الأجنبية في خطابهم الشعري انفتاحا إنسانيا خلاقا، عبروا من خلاله عن رؤاهم الإبداعية المنبثقة من الوعي المكاني، متخذين منها موقفا إيجابيا حينا، وموقفا سلبيا حينا آخر، يعكس طبيعة الرؤيا الشعرية أو المرحلة الزمنية التي أبدعت فيها قصائدهم الشعرية، ومن ذلك توظيف محمود درويش لمدينة «هيروشيما» باعتبارها رمز التمزق والموت، الذي يستشري في «الكرة الأرضية» وفي «عالمنا»، وكان ذلك في قصيدته «لوحة على الجدار». يقول في مقطعين من مقاطع القصيدة الستة:

ونقول الآن أشياء كثيره
عن غروب الشمس في الأرض الصغيره
وعلى الحائط تبكي هيروشيما...
ليلة تمضي، ولا نأخذ من عالمنا
غير شكل الموت

في عز الظهيره

ثم يقول:

ونقول الآن أشياء كثيره

عن ذبول القمح في الأرض الصغيره

وعلى الحائط تبكي هيروشيما

خنجراً يلمع كالحق، ولا نأخذ عن عالمنا

غير لون الموت

في عز الظهيره(٤٨).

تنهض الأبيات السابقة والقصيدة عامة على بنية «التكرار»، التي تجعل من فعل «القول»، وجملة «وتقول الآن أشياء كثيرة»، والبكاء «تبكي هيروشيما»، والموت في «عز الظهيرة»، تجعل منها نويات الحياة على المستويات الطبيعية المناخية «غروب الشمس»، والإنسانية «نأخذ شكل الموت»، والنباتية «ذبول القمح»، وبذلك يصبح «الموت» صفة تكتنف الكرة الأرضية، ويخيم بظلاله المأساوية على «الكون» في مجاله الأوسع والأرحب الذي تشكل الكرة الأرضية جزءا منه.

إن استحضار مأساة «هيروشيما» الكونية، جعل الخطاب الشعري الفلسطيني خطابا إنسانيا، يتجاوز حدود الذات والعزلة عن العالم، ذلك أن «التجربة الإنسانية هي موضوع الشعر بأسره»(٤٩)، وهي تثري الخطاب الشعري، وتجلو صورة الإنسان/أمريكا في أبشع صورة من صور الظلم والتنكيل، والإبادة الوحشية لمظاهر الكون، وبالتالي تجعل الإنسان مدركا لحقيقة نفسه وللعالم من حوله بما فيه من صراع محتدم بين قوى الشر والخير، ذلك أن الشعر «لن يسلم قياده إذا ما اعتبر مجرد شكل من أشكال اللغة، وطريقة من طرق الكلام، إنه يريد أن يكون، مثله في ذلك مثل العلم والفلسفة، تعبيرا عن حقائق جديدة، واكتشافا للمظاهر المجهولة من العالم الموضوعي»(٥٠).

ويستحضر سميح القاسم محرقتين من محارق الإنسانية عبر التاريخين القديم والحديث وهما: حرق «روما» من قبل «نيرون»، وحرق «اليهود» في «أوشفيتس» من قبل «هتلر»، وذلك في قصيدته «حوارية مع رجل يكرهني» التي يقول فيها:

- روما احترقت يا مجنون!

● روما أبقى من نيرون!

- روما لن تفهم أشعارك

● روما تحفظها عن غيب

- روما ستقطّع أوتارك

- **ألحاني تصعد من قلبي**
- **- في صوتك ذل التاريخ**
- **في صوتي غيظ الصاروخ**
- **- الدرب طويل**
- **لن أتعب**
- **- ياهوذا باعك**
- **لن أُصلبْ**
- **- أجدادي احترقوا في أوشفيتس**
- **قلبي معهم.. فانزع من جلدي الأسلاك!**
- **- وجراح الأمس؟**
- **دعها وصمة عار.. في وجه السفاح هناك!**[٥١].

تنهض الأبيات على أسلوب «الحوار»، الذي تفضي فيه كل شخصية بمكنوناتها النفسية، وأبعادها العاطفية، وتفاعلها مع العالم الخارجي، ويتضح هذا من خلال الحوار بين «الرجل» و«الذات الشاعرة»، حيث يحاول الصوت الأول بث اليأس والوهم والانكسار في نفس الصوت الثاني، الذي يرد بثقة وإدراك كاملين لطبيعة التغيرات الإنسانية والواقعية. فإذا كانت «روما» قد احترقت فإنها مع ذلك أبقى من «نيرون»، وإذا كان «يهوذا» قد أسهم في «صلب» المسيح بتسليمه لأعدائه، فإن الذات الشاعرة ترفض تكرار المأساة، وتطلب من المخاطب أن ينزع «الأسلاك» من جلدها. ورغم محاولات الصوت الأول تبرير وجوده على الأرض الفلسطينية وجعله أمرا طبيعيا بذكر كارثة «أوشفيتس»، يأتي رد الصوت الثاني المظلوم ردا عادلا لا حاقدا ليقول: «قلبي معكم»، لكن هذا التسامح الأخلاقي والإنساني لا يعني بأي حال من الأحوال التفريط بأرض الوطن، بل نراه يصفه - أي العدو - في سياق القصيدة بأنه «مجرم وسارق للأرض».

إن هذه الرؤيا الإنسانية التي تتفاعل الذات الشاعرة من خلالها مع أحداث التاريخ، تجعل من «روما» و«أوشفيتس» معادلا موضوعيا، يعيد إنتاج «فلسطين» في صورة استعارة كبرى، ترتبط بعلاقة المشابهة مع أماكن تاريخية متعددة، كما تجعل الذات الشاعرة ذات مبدأ أخلاقي يناصر الإنسان، ويدعو إلى تحريره وتخليصه من مأساته، بغض النظر عن كونه قريبا أو بعيدا، صديقا أو عدواً، لأن المبدأ الأخلاقي لديها لا يتجزأ، ومما يؤكد هذا قول الشاعر في أحد حواراته:» أنا في معسكرات النازية متعاطف مع اليهود، أنا ضد النازية، هنالك أناس يفكرون أن أي شيء سيئ لليهود حسن للعرب. النازية وحش... عدو عدوي صديقي هذه النظرية خاطئة»[٥٢]، وهذا التعاطف الإنساني لم يتوقف على سميح القاسم بل تعداه إلى

شعراء فلسطينيين آخرين، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر توفيق زياد في قصيدته «إيخمان»(٥٣).

ويستحضر معين بسيسو في قصيدته «دقت الساعة»، الثورة الصينية باعتبارها مثلا يحتذى للكفاح والنضال من أجل الحرية، ويحث الشعوب العربية أن تخرج من ظلام العبودية إلى فجر الحرية. يقول:

أيها الشعب أيها الميت الحي بأرض منها القبور تفر

هكذا تصنع النعوش لكي ترقد فيها وأنت يا شعب زهر

خالد العطر مثقل بندى الفجر ولكن لا يطرد الجوع عطر

هكذا قدروك ميتا على الأرض وأيامهم لشمسك قبر

يمضغون السنين من عمرك النضر ويلقونها وما لك عمر

انظر الصين كيف ثارت على الموت وفي الصين للملايين نصر(٥٤).

يؤثر الشاعر في توظيفه لأسلوب «النداء»، استخدام «أيها» المشتملة على «أي» المبهمة و«ها» التي للتنبيه، ليعبر من خلال هذا التركيب عن البعد النفسي الذي يفصله عن المنادى، تعبيرا عن رفضه للواقع المظلم الذي تعيش في كنفه الشعوب العربية، فكأن الشاعر عندما يوظف صيغة الإبهام على المستوى اللغوي في وصف حالة الشعوب العربية التي ارتضت حياة الظلم والعبودية، يريد أن يبين أنها شعوب «مبهمة» وهامشية و«ميتة» على المستوى الواقعي أو مستوى الفعل الثوري. ثم يتدرج الشاعر في وصف حالتنا حتى يصل إلى مركز الأبيات وبؤرتها، حيث تتجمع الدلالات، فتحضر ثورة «الصين» باعتبارها مثلا أعلى يحتذى.

وفي توقيعة من توقيعاته المضحكة المبكية، يستحضر عز الدين المناصرة دولة «بيرو» في أمريكا اللاتينية، ليس باعتبارها مثالا يحتذى، كما هي الحال في قصيدة معين بسيسو التي سبق تحليلها، بل يستحضرها باعتبارها دولة منعزلة لا تتفاعل مع معاناة الآخرين. يقول في قصيدته «توقيعات»:

ذهبت إليه في «البيرو»

فقال: غدا ستأتيني

فقلت له: غداً عرسي

فقال: غداً ستأتيني

فقلت: غداً تظاهرة

من الأشجار للأحجار والطين

فقال: إذن فلسطيني

فقلت: نعم فلسطيني

- خيار الناس،
شعب السنديان الصلب
والزيتون والتين
- ولكن
ليس يعنيني[٥٥].

تتشكل عبر توظيف أسلوب الحوار أبعاد النضال الفلسطيني المقاوم للاحتلال باستخدام «الحجارة»، باعتبارها وسيلة من وسائل الرفض والتحدي، التي كان يخوض الشعب الفلسطيني غمارها في انتفاضته الأولى طلبا للحرية والاستقلال، لكن رد «بيرو» على هذه التضحيات التي تحولت فيها جنازة الشهيد إلى عرس، كان ردا سلبيا فاترا، لا يتماثل مع ضخامة التضحية والفداء، وبذل الدماء الفلسطينية دفاعا عن الهوية والكينونة، وعما تبقى للإنسان الفلسطيني من وجود، مما جعل الفلسطيني معزولا ووحيدا في عالم يصم أذنيه عما يحدث على أرضه من انتهاك لحقوق الإنسان، وذلك كله لم يستطع أن يوقظ ضمير العالم.

ويستحضر علي الخليلي في قصيدته «برناديت لم يزل لك طفل سابع»، عدة مدن أفريقية يطحنها الفقر، ويشرد أهلها القتلة في مخيمات ومنافٍ تماثل مخيمات الفلسطيني ومنافيه في فقرها ومأساويتها، وتتضح هذه الأبعاد من خلال الحديث عن شخصية «برناديت» الرواندية[٥٦]. يقول:

برناديت، يا برناديت
خذي لأطفالك الستة حفنة من الأمم المتحدة،
وحفنة من الطبول الساكتة،
وحفنة من رماد مخيم بيناكو
وانتظري أن يصعد من النهر الجاف ساحر جديد،
يمتد من رواندا، إلى تنزانيا، إلى موزمبيق،
إلى الحوت الأبيض المطمئن على ساحل شاشة التلفزيون.
برناديت، يا جثة واحدة من ربع مليون جثة
في وطن واحد مزقته القبائل،
واحدة مثل الهوتو
وواحدة مثل التوتسي،
وواحدة مثل أي قبيلة أخرى وراء الأفق المتعطش للدم
في أي مكان، من هذه الكرة الأرضية المجنونة[٥٧].

التقط الشاعر علاقة التشابه بين تجربة «برناديت» الباحثة عن العدالة الإنسانية من جهة، وتجربة الفلسطيني الذي يعاني مرارة المنفى مثلها دون أن تحرك الأمم المتحدة ساكنا، ودون أن

يوقظ هذا كله الضمير العالمي من جهة أخرى، بل تصل الأبيات إلى قمة بعدها المأساوي عندما يحضر «الحوت الأبيض» رمز العالم المتحضر المدعي الدفاع عن حقوق الإنسان، ليشاهد ما يحدث من مأساة على شاشة التلفاز، وكأنه أمام فيلم سينمائي يثير في نفسه راحة وطمأنينة، وبهذا تعلن الذات الشاعرة عن موت ضمير العالم، وتحوله إلى وحش فتاك يستمرئ الولوغ في دم الإنسان، ويطبق شريعة الغاب، ويرتكب جرائم بحق الإنسانية على امتداد الكرة الأرضية.

٥ - القارات

لا شك في أن استحضار الشعراء الفلسطينيين للقارات، يوسع من دائرة الرؤيا الشعرية في القصيدة الفلسطينية المعاصرة، ويجعلها ذات أبعاد إنسانية كلية في النظر إلى العالم سواء أكان حضورها (القارات) بدلالاتها الطبقية، أم السياسية، أم الاجتماعية، وسواء أكان ذلك سلبيا، أم إيجابيا. وبهذا يصبح الشعر كشفا عن معطيات الواقع التاريخي، وصورة نابضة بالحياة عن مضامين هذا الواقع وقضاياه المتعددة.

يجعل سميح القاسم في قصيدته «بابل» آسيا وأفريقيا رمزا من رموز التحرر والنهوض الثوري ضد قوى البغي والطغيان. يقول:

غضبتي...غضبة جرح أنشبت
فيه ذؤبان الخنا ظفراً ونابا
وانتفاضاتي عذاب... ودَّ لو
ردَّ عن صاحبه الشرق عذابا
وأنا أومن بالحق الذي
مجده يؤخذ قسراً واغتصابا
وأنا أومن أني باعث
في غدي الشمس التي صارت ترابا
فاصبري يا لطخة العار التي
خطها الأمس على وجهي كتابا
وانظري النار التي في أضلعي
تهزم الليل وتجتاح الضبابا
شعشعت في آسيا فاستيقظت
وصحت أفريقيا... غابا فغابا[٥٨].

إن استحضار «آسيا - أفريقيا» وثورتهما على الطغيان، جعل الذات الشاعرة تتخذهما مثالا يحتذى، وقدوة تأتلف مع موقفها الثائر على الاحتلال الصهيوني، الذي تصفه بأنه «لطخة

عـار»، وصـانع النكبـة والمأسـاة، التي يعـانيـهـا الشـعب الفلسطيني منذ زمن طويل، ولهـذا ليس هناك سـوى «الثورة» و«النـار» وحـرق الأرض تحت أقـدام المحتلين، واجـتيـاح «الضـبـاب»، وهزم «الليل»، باعتبارها جميعا رمزا من رموز الشر وعبودية الشعوب.

أمـا توفـيق زياد، فـيـقـف في قـصـيـدته «يقـول الراوي» مـوقـفـا مـضـادا من «عـناكب أوروبا السوداء»، الذين اجتمعوا رغم تناقضاتهم «لينحروا عنق الكومونة»[٥٩]. يقول:

ويقول الراوي:

لم يسبق في تاريخ البشرية

من قبل

أن جن جنون عناكب أوروبا

السوداء - بهذا الشكل

واجتمع الغالب والمغلوب

«تيير» و«بسمارك»

وكلابهما الحارسة الدموية

وجميع

الدود

الأرستقراطي

اجتمعوا -

ليهدّوا باريس على الباريسيين

ويحزّوا عنق الكومونة

ويغتّوها في حمامات الدم

حتى لا يتجرأ بعد -

رعاع الأرض الأوغاد[٦٠].

يشكل نمط الحكاية في مستواها السردي عن طريق راوٍ يعـاين الواقع التاريخـي، ويرصد الأحداث من الخارج، باعتباره راويا عالما بكل شيء، يشكل نسقا بنائيا تستند إليه الأبيات لإنتاج دلالاتها الغرائبية، التي تجعل «عناكب أوروبا» و«الغـالب والمغلوب»، يقفان جنبا إلى جنب ضد ثورة «الكومونة» في باريس، أولئك الثوار الذين رفضوا التسليم بواقع الهزيمة، وأخذوا على عاتقهم - رغم بساطة أدواتهم القتالية - عبء النضال والمقاومة، لاعتقادهم عدم وجود سلام بين سادة وعبيد. وبهذا تكون ذاكرة «الراوي» قادرة على الانفتاح على العالم الخارجي والتفاعل معه، والانحياز للثورة ورفض الظلم سعيا منها لتأسيس عالم جديد يسوده العدل والحرية.

ويفتخر راشد حسين في قصيدته «من آسيا أنا»، بآسيويته، باعتبارها رمز الحب والثورة، وهي بهذا الاعتبار تحمل ثنائية «تقابلية»، تجعل منها نسيجا منفردا من القيم الأخلاقية والإنسانية التي تضيء روح العالم بنور الحب والثورة، حتى إذا وصل نورها إلى «أفريقيا»، انطلقت في بركان هائج، يحطم السدود، ويكسر القيود التي فرضها الاحتلال، فكانت «الجزائر» من الدول الأفريقية التي استجابت لإضاءة شعلة الحرية في ربوعها بطرد المحتل. يقول:

من آسيا أنا من بلاد الحب والدم والأماني

بلد الرجال الثائرين على مماطلة الزمان

بلد اللظى ومناجم الثوار لا بلد الغواني

بلد الذين تمردوا في وجه رب الصولجان

من آسيا أنا من تراب النار من لهب الحنان

ثم يقول:

يا آسيا يا مصنع الأبطال يا قبر الطغاة

صبِّي يواقيت الدماء سيوف موت للغزاة

أفريقيا سمعتك فانطلقت تدوس على الجناة

وإذا الجزائر شعلة حمراء تشعل أغنياتي

يا آسيا لن يشترى بالفلس أبناء الحياة[٦١].

تنهض القصيدة على بنية دائرية، تجسد الوجود المتحقق لـ«آسيا»، باعتبارها مخلصا للشعوب من نير الاحتلال، ولهذا فهي تشكل محور الدلالة الشعرية، حيث يكررها الشاعر إعجابا بها ثماني مرات موزعة على صيغتين لغويتين: الأولى، تتمثل في صيغة «من آسيا أنا» المكررة أربع مرات، والثانية، تتمثل في صيغة «النداء» المكررة أربع مرات «يا آسيا»، وبهذا تكشف الأبيات عن حضور لافت لـ«آسيا» وارتباط الذات الشاعرة عاطفيا ووجدانيا بها، مما جعلها «شعلة الإنسانية» وقبلتها الأولى في المقاومة والثورة.

ويربط علي الخليلي في قصيدته «الصحو ساعة الفجر» بين فلسطين وأفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، تعبيرا عن التشابه في المأساة والغبن والموت والسجن والتنكيل بالإنسان من قبل رموز الشر والظلام وآكلي لحم الإنسان. يقول:

إنَّا نحاول أن نقرأ الغيم محترقاً في فلسطين

في راسيات...

وأدغال أفريقيا

نتذكَّر أسماء منسية

نتذكر لغة ميتة قتلتها أحزان الجدَّات

نتذكر أمثالاً شعبية

نتذكر، نتذكَّر

يشنقونك في الفجر

تسطع آسيا وأمريكا اللاتينية.

الحرب آنية للدماء

وآنية للخيانة

فلتكمل الصحو(٦٢).

يشير فعل «القراءة» بمحمولاته الدينية والثقافية إلى حضور مناطق مختلفة من العالم، تتمحور حول دلالة واحدة هي دلالة «الاحتراق»، لكن فعل «التذكر» المقترن بالتراكيب اللغوية «نتذكر أسماء منسية... إلخ»، يوحي بتمسك هذه المناطق بجذورها التاريخية والحضارية والثقافية، أي تمسكها بأسماء أبنائها ولغتها القومية وأمثالها الشعبية، وهذه تشكل بداية الوعي بالذات وبالعالم من حولها، أو بعبارة أخرى بداية الثورة على المحتل، حتى إذا سطعت آسيا وأمريكا اللاتينية، اكتمل «الصحو» لدى هذه المناطق جميعها، أي اكتمل الوعي الثوري الطامح إلى الحرية والاستقلال.

إن اعتماد الأبيات على فعل «التذكر» في إنتاج دلالاتها، يجعل القصيدة نسيجا محكما، تشكله وتغذيه جملة من العناصر، لعل أهمها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من خزين معرفي ووجداني، وبهذا تتحول «الذاكرة» إلى بئر طافح حتى القرار بخزين لا ينتهي من «القراءات»، لا تتم كتابة القصيدة بمعزل عن تلك البئر(٦٣). هكذا كان فعل «القراءة» في السياق الشعري وسيلة لحضور «الذاكرة»، التي سافرت إلى أماكن مختلفة من العالم، واستحضرت باعتبارها أماكن مماثلة لما يحدث في فلسطين من مآس ومحارق، تشوي بلهيبها القيم الأخلاقية والإنسانية قبل أن تشوي وجوه الشعوب الطامحةً إلى الحرية والاستقلال.

هوامش البحث

1 انظر عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان، ط١، ١٩٩٥م، ص ٣١٠ .

2 عباس بيضون: من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية «حوار مع محمود درويش»، مجلة مشارف، القدس ع٣، أكتوبر ١٩٩٥م، ص ٧٤ .

3 انظر جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر ووزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠م، ص ٤٥ .

4 د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص ٤٥ .

5 د. علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧م، ص ١٥٢ .

6 غالي شكري: محمود درويش، عصفور الجنة أم طائر النار، مجلة القاهرة، مصر، ع١٥١، يونيو ١٩٩٥م، ص٩ .

7 فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص ٤٧١ - ٤٧٢ .

8 انظر جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م، ص ١٧٥ .

9 ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص ٤٠ .

10 فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٩٤ و٣٩٥ .

11 محمود درويش: ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط١٠، ١٩٨٣م، ص ٣٤٢ و٣٤٣ .

12 سميح القاسم: القصائد، دار الهدى، كفر قرع، مج١، ط١، ١٩٩١م، ص ٦٢٠ .

13 راشد حسين: الأعمال الشعرية، مركز إحياء التراث العربي، الطيبة، ط ذ، ١٩٩٠م، ص ٣٠٧ و٣٠٨ .

14 د.صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٨٠م، ص١٥٤ .

15 د. إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٣، د.ت، ص ١٧ .

16 معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص ١٣٧ و١٣٨ .

17 انظر محمود درويش: معين بسيسو لا يجلس على مقعد الغياب، شهادة ضمن كتاب معين بسيسو «بين السنبلة والقنبلة»، سلسلة كتاب لوتس، تونس، ط١، ١٩٨٦م، ص ٢٥ .

18 عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص ٢٨٦ و٢٨٧ .

19 جدعون ليفي: مقارنة بين التفرقة العنصرية البائدة في جنوب أفريقيا والاحتلال الإسرائيلي، صحيفة القدس، الثلاثاء، ٢٠٠١/٥/٢٩م، ص ١٠ .

20 أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م، ص ٣٠١.

21 إبراهيم نصر الله: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص ٣٥٥ و٣٥٦ .

22 علي الخليلي: جدلية الوطن، مكتب الأسوار، عكا، ط١، ١٩٧٦م، ص ٥٨ .

23 محمود درويش: يوميات الحزن العادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٣م، ص ٣٣ .

24 د. ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية بجامعة الدول العربية، مصر، ١٩٧٠م، ص ٩٤ .

25 محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص ٣٧٩ .

26 مصدر سابق، ص ١٧٢ .
27 مصدر سابق، ص ٤٢٦ .
28 مصدر سابق، ص ٤٤٦ .
29 مصدر سابق، ص ٤٨٥ .
30 سميح القاسم: القصائد، مج ٣. ص٤٢٠ و٤٢١ .
31 د. رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص ٢٠٧ .
32 معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٤٢٥ .
33 عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة، ص ٢٤٣ .
34 عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، ص ٢٨٩ .
35 أحمد دحبور: هنا هناك، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧م، ص ٨٠ و٨١.
36 الفيومي: المصباح المنير، المطبعة الأميرية، مصر، ط٨، ج٢، جذر «غشى»، ١٩٣٩م، ص ٦١٣ .
37 مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص ٢٧٨ .
38 انظر فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٢٧ .
39 مصدر سابق، ص ٧٩ .
40 فدوى طوقان: رحلة جبلية رحلة صعبة، دار الشروق، عمان، ط٣، ١٩٨٨م، ص ١٢ .
41 مصدر سابق، ص ١٨ .
42 محمود درويش: ديوان محمود درويش، بيروت، مج٢، ط١، ١٩٩٤م، ص ٨ و٩.
43 انظر عباس بيضون: من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية، حوار في مجلة مشارف، ص ٨٢ .
44 نقلا عن شاكر النابلسي: مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص ٢٧٨ و٢٧٩.
45 إبراهيم نصر الله: الأعمال الشعرية، ص ٣٢٢ - ٣٢٤ .
46 د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦م، ص ١٥١ .
47 د. يوسف نوفل: تجليات الخطاب الأدبي، دار الشروق، مصر، ط١، ١٩٩٧م، ص ١١٦ .
48 محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص ٢٥١ و٢٥٢ .
49 أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣م، ص ١٢٤ .
50 جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص ٤٦ .
51 سميح القاسم: القصائد، مج ١. ص١٨٢ و١٨٣ .
52 المتوكل طه وآخرون: حوار مع سميح القاسم، مجلة الشعراء، رام الله، ع٧، شتاء١٩٩٩م، ص ١٣٦ .
53 انظر ديوان توفيق زياد، ص١٨٤ .
54 معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦٢ .
55 عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة، ص ٥٥٧ و٥٥٨ .
56 برناديت تيبا تامبي أم لستة أطفال، نازحة من رواندا إلى مخيم بيناكو من تنزانيا، وهي من قبيلة الهوتو التي غلبتها على أمرها قبيلة التوتسي، في مذبحة كبرى لم تزل مستمرة.
57 علي الخليلي: القرابين إخوتي، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط٢، ١٩٩٧م، ص ١٣٥ .

58 سميح القاسم: القصائد، مج ١، ص ٤٢ و٤٣ .

59 هم مجموعة من العمال الثوار أصحاب الأفرهولات الزرقاء استولوا على مبنى بلدية باريس واتخذوه مقراً لهم بعد أن وقع رئيس الحكومة الفرنسية «تيير» استسلام فرنسا للجيوش الألمانية بقيادة بسمارك سنة ١٨٧١م.

60 توفيق زياد: ديوان توفيق زياد، ص ٦٠٦ - ٦٠٨ .

61 راشد حسين: الأعمال الشعرية، ص ٢١٠ - ٢١٣ .

62 علي الخليلي: نابلس تمضي إلى البحر، منشورات الأسوار، عكا، ط١، ١٩٧٩م، ص ١٠٦ - ١٠٧ .

63 انظر د. علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، ص ١٣١ .

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 35 أبريل - يونيو 2007

الموت من منظور الذات
قراءة في جدارية محمود درويش

د. عبد السلام المساوي (*)

يمكن اعتبار قصيدة محمود درويش الطويلة المعنونة بـ «جدارية» مواجهة للموت بسلاح الذاكرة الحية التي تختزن قدرا وفيرا من الأحداث والرموز الثقافية. إنه يقدم ـ عبرها ـ على إشهار الكتابة بكل ما تختزنه من حدود معرفية وحدود خيالية في وجه الموت الذي يتربص بالجسد. وهو بعبارة أخرى يفضح عري الموت وجبنه بالإشارة إلى كونه لا يستطيع أن ينال من ضحيته سوى الأعضاء الهشة، لكنه في القابل لا يقوى على ابتزاز حمولته الرمزية تلك التي ستمكنه من المكوث خالدا في ملكوت الأفكار والتوهج الرمزي والجمالي.

وهو في خلال ذلك يحتمي بأسماء أسلافه الكبار من أمثال امرئ القيس وطرفة والمعري والمتنبي... وينحاز إلى صفهم الذي يسمو على كل فناء محتمل. وقد كان احتماؤه بالجدار محاكاة لطقوس الأسلاف الذين أدركوا بالفطرة، وبالثقافة فيما بعد، أن الجسد ـ مهما عمّر ـ يمحوه الزمان، ولكن ما تخطه الأصابع ـ حزنا وفرحا ـ على الجدران يحظى بالخلود. هكذا سمّى محمود درويش قصيدته: جدارية. فهي من جهة قصيدة مرفوعة بالجدار، وهذا ما يؤهلها لأن تكون الأكثر بروزا للعين القارئة، بمعنى أن الشاعر ينتخبها من بين القصائد الكثيرة التي يحفل بها مساره الإبداعي لكي تمثل ـ اختزالا ـ هذا في زمن منذور للتحولات الرهيبة بفعل التقدم التكنولوجي، وأن الشاعر نفسه يدعم هذا الطرح في قوله: «وإذا كان

(*) أستاذ باحث من المغرب.

لابد من تخليص، فلتكن «جدارية» هي المخلص، فالقارئ القادم ليس لديه لقراءة أي شاعر حتى ولو شكسبير... سيختزل أي شاعر بنص ما، خاصة أننا مقبلون على زمن الإنترنت... لقد كنت أرشح هذه القصيدة لتكون هويتي الشعرية...»[1]، ثم إن «الجدارية» بمعنى من المعاني تحيل على الكتابة والرسم على الجدران؛ وهي ممارسة قديمة في تاريخ الشعوب، عرفها الإنسان البدائي الذي كان يتخذ من جدران الكهوف مجالا مسعفا للتخطيط أو الرسم... وظل الإنسان بعد ذلك مشدودا إلى الجدران لممارسة فعله الرمزي الذي يضمن استمراريته بعد موته. وقد غذت الحضارات والأديان القديمة هذه الممارسة عندما انتقلت بها من عتمة جدران الكهوف إلى جدران المعابد والقصور وشواهد القبور. ولعل ذلك ما يفسر إيمان الإنسان القديم بجدوى الآثار المخطوطة ومقدرتها على الحياة بعد فنائه. و«الجدارية» بمعنى آخر «معلقة»، والفرق بينهما تقني لا جوهري؛ لأن الجدارية كتابات أورسوم محفورة على الجدار، أما المعلقة فهي كتابات أو رسوم سبق تنفيذها على مادة أخرى وعلقت على الجدار، على نحو ما نجد في الموضوع المرتبط بالمعلقات العربية، وهي القصائد الجاهلية التي حظيت بمكانة بارزة فقيل إنها كتبت بماء الذهب وعلقت على أستار الكعبة. والشاعر محمود درويش يشير إلى أنه قصد بـ «الجدارية» كتابة مشروع شعري هو بمنزلة وصية أو معلقة أخيرة، يقول: «في قصيدة جدارية كنت أكثر انتباها أولا للمسألة الوجودية وليس للمسألة الشعرية، وكنت أعتقد أنني أكتب وصيتي وأن هذا آخر عمل شعري أكتبه... وما دمت أكتب وصيتي الشعرية، فعلي أن أستعير وأستخدم كل أسلحتي الشعرية في الماضي والحاضر... هذا يفسر الملاحظة الدقيقة(*) أن هناك تقاطعا بالقصيدة هو عودة إلى إيقاعات سابقة وعودة إلى مفردات سابقة وعودة إلى نفس سابق... لكن القصيدة في كليتها ليست كذلك، لأن هناك مناطق بالقصيدة ميتافيزيقية. لقد حاولت أن أضع في هذه القصيدة كل معرفتي وأدواتي الشعرية معا، باعتبارها معلقتي»[2] .

ونستشف من هذه الشهادة حول القصيدة أن الشاعر كتبها في أجواء غلب فيها الإحساس بالموت مباشرة بعد خضوعه لعملية جراحية دقيقة في القلب؛ وهذا ما جعل الموت يلقي بظلاله الكثيفة على القصيدة، ولكن بمنظور مختلف عن منظورات الشعراء الذين واجهوا الموت بأحاسيس مستسلمة لرهبته وهوله. وهذا ما سنحاول مقاربته في هذا المقام.

إن الشاعر مؤمن بأن ما خطته أصابع الأسلاف وظل منقوشا على الجدران لهو دليل على خلود أصحابه، وعلى انهزام الموت أمامه:

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد
الرافدين. مسلة المصري، مقبرة الفراعنة
النقوش على حجارة معبد هزمتك

(*) يقصد الشاعر «الملاحظة الدقيقة» لمحاوريه حول وجود تقاطعات جمالية بين قصائد الشاعر السابقة وقصيدة جدارية.

وانتصرت، وأفلت من كمائنك
الخلود...[٣].

بهذا الرصيد الإنساني يأتي الشاعر مدعوما ليواجه الموت، باحثا عن نقط ضعفه التي كشفت عنها الآثار السابقة من غناء ونقوش وكتابات... مضيفا إليها ما توصل إليه عبر مساره في المجالين الحيوي والإبداعي؛ وكأن حياة البشر منذ وجدوا محكومة بهذه المواجهة التاريخية التي انتظمت في مراحل، كل مرحلة تسلم إلى الأخرى ما انتهت إليه من أسلحة رمزية قادرة على النيل من هذا المجهول الذي يسمى موتا. ولعل الشعر أن يكون أهم الاستراتيجيات الحربية تنكيلا بالموت، لكونه قادرا على امتصاص التجارب السالفة وإعادة إنتاجها في شكل خطاب إبداعي أكثر متانة وقوة. لا سيما إذا كان هذا الخطاب شديد الصلة بشخصية صاحبه. إن أعمق اللحظات التي يدمجها الشاعر في مشروعه الفني، وهو يواجه إشكالية الموت والحياة، تتجلى في استعارته لتجربة المتصوفة. والشعر ضرب من التصوف ما دامت القصيدة سفرا في عوالم الروح بحثا عن نقطة الوصول. ونعني بذلك أنه يقفز على الموت البيولوجي في مستهل جداريته ليلامس فضاءات غيبية يحاول من خلالها أن يختبر متانة المعرفة التي تشكلت من قبل في ذهنه:

... جئت قبل ميعادي
فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:
«ماذا فعلت، هناك، في الدنيا؟»
ولم أسمع هتاف الطيبين، ولا
أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض،
أنا وحيد...
لا شيء يوجعني على باب القيامة.
لا الزمان ولا العواصف. لا
أحس بخفة الأشياء أو ثقل
الهواجس. لم أجد أحدا لأسأل:
أين «أيني» الآن؟ أين مدينة
الموتى، وأين أنا؟ فلا عدم
هنا في اللاهنا... في اللازمان
ولا وجود [٤].

يهندس الشاعر الموت وما بعده في شكل يتمنى تحققه، وهكذا يؤسس قيامة متخيلة مختلفة عن الأشكال التي أسستها الأديان السماوية؛ فالفضاء مساحة بيضاء، تنتفي فيها كل مكونات

الوجود الغيبي التي سبق أن راكمها في مخزونه المعرفي، أو أن هذه المكونات كلها ذابت في اللون الأبيض الذي ابتلع كل شيء... كما أن هذا الوجود السديمي ينتقل من المكان المتخيل (القيامة) إلى الذات. الروح فتصبح هي الأخرى فاقدة إلى الإحساس بما تعودت عليه في الحياة الدنيا، فلا شعور بالخفة ولا بالثقل والأدهى من ذلك أن الفضاء فارغ من كائناته المفترضة، فلا أصوات الخاطئين تحيل على وجود العذاب، ولا هتاف الطيبين الذي يؤكد النعيم.

قد تكون هذه الصورة المرسومة للإحساس بالموت قد تسربت إلى الشاعر من خلال تجربة واقعية ذاق فيها موته الحقيقي بتأكيد من الأطباء. وقد حدث ذلك في «ڤيينا» عندما تعرض الشاعر لأزمة قلبية حادة، ونحن نريد أن نسوق هنا نص الواقعة التي أفضى بها الشاعر إلى صديقه الشاعر سميح القاسم في إحدى رسائله، لما في هذه الرسالة. الشهادة، رغم طولها، من مرجعية دالة، قد تكون هي الحافز الأساسي على تخصيص تجربة «الجدارية» لموضوعة الموت:

«سافرت من الحياة إلى الموت في ڤيينا، وعدت من الموت إلى الحياة. قيل لي إنني ودعت الحياة بلفظة واحدة «يمّا»، أمن اللائق أن أصف الموت... موتي؟

اخترقت غابة من المسامير صدري وانتشرت في كل الجسد. ذابت طاقتي وسقطت على أرض الغرفة. ولكن سيرة حياتي حضرت كلها لأعرف أن الموت يحيي ما مات من الذاكرة. كان الشريط كلمات بيضاء مكتوبة على لوح أسود. رأيت كل ما كنت قد رأيت. وتوقف الأنين على الأنين، لأنه لم يعد في وسع الناي أن يئن. ثلج ثقيل على صدري، وعرق بارد على جبيني. ونمت. نمت على غيمة من قطن أبيض. تشرب النوم أعضائي وامتصني تماما. لم أشعر من قبل بهذه النشوة، نشوة النوم الأبيض على سحاب أبيض. بياض لم أره من قبل. بياض من ضوء ناعم، شفاف ولا يطل على شيء. لا يعكس شيئا. بياض خلفه نور، وخلف النور بياض مصقول، وأنا خفيف يحملني سحاب خفيف معلق على هواء ثابت. لم أسقط على شيء ولم أرتطم بشيء. لم أسمع شيئا ولم أشم شيئا ولم ألمس شيئا. ولكنني رأيت ريشة بيضاء نائمة على سحابة بيضاء واقفة على هواء أبيض.

وحين أعادوني من نشوة النوم إلى عذاب اليقظة، بأسلاك الكهرباء وتقرب في الساعدين وفي الفخذين، شعرت بالاختناق. لماذا أعادوني من سحر الراحة؟

كان عليّ أن أنتظر أسبوعين لأعرف الحقيقة: لقد أعادوني من الموت الذي استمر دقيقتين إلى الحياة. لقد أعادوني من النشوة إلى الوجع. أهذا هو الموت؟ ما أجمله! أهذا هو الفارق بين الحياة والموت؟ ما أكبره! لقد أزعجوني في نومي الأبيض الجميل. أيقظوني في ساعة لا أريد أن أستيقظ فيها، لقد أعادوني من السفر... إلى الرحيل»(٥).

لا شك في أن القارئ لن يجهد فكره في التماس علاقات وشيجة بين هذا المقتطف الذي يخبر فيه محمود درويش بأجواء غرائبية أحسها وهو يمر بتجربة موت حقيقي أو ببداية دخوله في موت حقيقي، وبين المقطع الاستهلالي لـ «جداريته». حتى لكأن الشاعر في هذا

الاستهلال لا يعدو أن ينظم شعرا ما سبق أن أفضى به لصديقه الشاعر سميح القاسم مع مراعاة قوانين النظم الشعري، المتجلية في الوزن (تفعيلة الكامل)، وتكثيف التفاصيل في عبارات شديدة الاختزال والإيحاء (جئت قبل ميعادي) و(أنا وحيد في البياض) و(لا شيء يوجعني على باب القيامة) و(فلا عدم هنا في اللاهنا... في اللازمان، ولا وجود).

هكذا يختار درويش أن يفتتح نص الموت بما أثبتنا واقعيته، انطلاقا من رسالته - شهادته، وهذا يعني أن تجربته الواقعية هاته ستجعله متميزا عن كل من سبقه من الشعراء إلى طرّق هذه الموضوعة في نواح كثيرة... لأن هؤلاء الشعراء واجهوا المسألة بتصورات نظرية وافتراضية، وفي أحسن الأحوال بأحاسيس يتجاذبها قطبا الرهبة والرغبة تبعا للتكوين النفسي والجسدي لكل واحد منهم. أما بالنسبة إليه فقد عطّل إحدى المقولات التي ظلت الفلسفة الوجودية ترددها على امتداد فترات من تاريخنا الحديث، ومؤداها أن لا أحد يعيش تجربة موته الشخصي وإنما يعيش موت الآخر وبشكل خارجي وناقص، يقول عنه ريجيس جوليفييه: «قد يقال إننا نستطيع أن نلاحظ موت الآخرين، غير أن هذه الملاحظة لا يمكن أن تتم إلا من الخارج، ولن نفهم شيئا عما يكونه الموت بالنسبة إلى المحتضر. وحتى إذا كنا نستطيع أن «نعاني» أو «نكابد» موت الغير، فإننا لا نكون قد تقدمنا خطوة واحدة لأن ذلك لن يكون نفاذا إلى المعنى الأنطولوجي لموتي «أنا»[٦].

إن تأكيدنا على حالة الموت الواقعية[٧] التي تحدث عنها درويش في رسالته لا يعني أننا نطمئن كل الاطمئنان إلى مثل هذه الموضوعات التي تقترب من تخوم الميتافيزيقا، ولكن لأن هذه الحالة بالذات تشكل عنصرا مساعدا في فهم تجليات الموت كما تشكلت في وعيه وذهنه لتنتقل فيما بعد إلى التحقق الشعري الذي يهمنا أمره بالدرجة الأولى.

١ - معجم الموت

يتشكل معجم الموت في «الجدارية» إفرادا وتركيبا بنسب عالية، وهذا ما يجعل هذه القصيدة الطويلة مكرسة لتجربة الموت بكاملها؛ فألفاظ الموت وتراكيبه تخترق الفقرات الشعرية من البداية إلى النهاية، ويتنوع هذا المعجم تبعا للدلالات التي تراهن عليها الرؤية الشعرية إلى الموت، وهي دلالات تحيل على حقول متنوعة تكتسب أبعادها من التقاطعات المعرفية والثقافية التي تحبل بها القصيدة. إن الخلفية الثقافية التي يصدر عنها الشاعر، وهو يرفع جداريته في وجه الموت، تنسجم تماما مع المقصدية المراهنة على ملامسة الحقيقة الوجودية التي انتهى إليها الشاعر في طوافه الطويل؛ هذا الطواف الذي يقترب من أجواء رحلة البحث عن الخلود التي كابدها جلجامش بحثا عن النبتة النادرة.

لقد وظف الشاعر عددا هائلا من المفردات الدالة على الموت بشكل مباشر أو غير مباشر. وفيما يلي رصد إحصائي لهذا المعجم:

المفردات	الصفحات	عدد المرات
الموت	١٩ – ٢٦ – ٢٧ – ٢٨ – ٢٨ – ٤٩ – ٤٩ – ٥٠ – ٥٠ – ٥١ – ٥١ – ٥٢ – ٥٤ – ٥٤ – ٥٧ – ٥٧ – ٦٠ – ٦١ – ٦٣ – ٦٣ – ٦٧ – ٦٧ – ٦٨ – ٦٩ – ٦٩ – ٦٩ – ٧٠ – ٨٠ – ٨٠ – ٩٠ – ٩٠ – ٩٠ – ٩١ – ١٠٢	
الموتى	١١ – ١٥ – ٢٧ – ٣٣ – ٤٨ – ٥٠ – ٥٧ – ٥٩ – ٦٩ – ٧٨	٥٥
الميت	٢٨ – ٦٤ – ٨١	
«مات» متصرفا في الأزمنة الثلاثية	١١ – ٥٢ – ٥٧ – ٦٨ – ٦٩ – ٧٧ – ٨٣ – ٩٧	
القيامة – الأبدية – الآخرة	١٠ – ٤٤ – ٥١ – ٥٥ – ٥٦ – ٨٢ – ٩٢ – ١٠٠	٨
الختام – الغياب – النهاية – الخريف	٣٣ – ٣٨ – ٣٩ – ٤٣ – ٤٨	٥
الأطلال – النثار – الأنقاض – التلاشي	٣٤ – ٤٤ – ٤٧ – ٧٥ – ٩٣	٥
قبر – المقبرة	٣٠ – ٥٠ – ٥٤ – ٥٦	٤
قتل (متصرفا)	٣٤ – ٣٤ – ٥٣ – ٨٢	٤
عدم – فناء	١٢ – ٢٨ – ٣٢ – ٦٨	٤
الكفن – التابوت – الجنازة	٣١ – ٤٩ – ٥٠ – ١٠٤	٤
شهيد	١٩ – ٤٤	٢
ميتم	١٠٢	١
الرحيل	١٠٥	١

غير خاف أن الجدول المثبت أعلاه يمثل بوصلة إحصائية للمفردات الدالة على الموت في شتى صيغه الاشتقاقية والترادفية. كما أنه يحيل على الفضاءات والعوالم المكانية والزمانية المقترنة به، وعلى ما يرتبط به من طقوس وأشياء. ولعل أول ملاحظة نستنتجها عن طريق المقارنة العددية بين هذه المجموعات، تتجلى في هيمنة الاسم الحقيقي (الموت) على باقي التسميات؛ ذلك أن مجموعة من الحقول الدلالية تترتب عن هذه المجموعات المتجانسة، حيث يمكن رصد إحدى عشر حقلا دلاليا تبعا للتصنيفات التي خضعت لها المفردات على الشكل التالي:

- **مفهوم تجريدي للموت (الموت. الموتى. الميت. مات...).**
- **مفهوم ديني لما يكون بعد الموت (القيامة. الأبدية. الآخرة).**
- **حصاد الموت (الختام. الغياب. النهاية. الخريف).**
- **عنف الموت (الأطلال. النثار. الأنقاض...).**
- **التجسد المادي لمكان الموت (القبر. المقبرة).**
- **مفهوم مادي لفعل الإماتة (قتل...).**
- **مفهوم فلسفي للموت (عدم. فناء).**
- **طقوسية المأتم (الكفن. التابوت. الجنازة).**
- **مفهوم أيديولوجي للموت (شهيد).**
- **مفهوم اجتماعي (ميتم).**
- **مفهوم مجازي للموت (الرحيل...).**

وتنهض بين هذه الحقول علاقات متباينة تتراوح بين التكامل من جهة، والتعارض من جهة أخرى. فالتكامل يشمل تحقق فعل الموت على الجسد وما يستتبعه من ممارسات طقوسية تدعمها السلوكات الاجتماعية المعتادة في مناسبات الموت، من تجهيز للميت وإقامة جنازة حسب العرف الاجتماعي المتبع (الكفن - التابوت - الجنازة - القبر...). أما التعارض فينشأ بين بعض الحقول التي تدل على مفاهيم متباينة للموت كالتعارض الذي نجده بين المفهوم التجريدي (مات...)، والمفهوم المادي (قتل...)، أو بين المفهوم الديني للمكان الغيبي (القيامة - الأبدية - الآخرة) والمفهوم الفلسفي (العدم - الفناء). لكن تصنيفات معجم الموت وحقوله الدلالية والعلاقات القائمة بينها لا يمكن بأي حال أن تصادر على الخصوصية المعنوية والإيحائية لبعض المفردات؛ لأن السياق ومنطق التجاور يدفعان بتلك المفردات إلى درجة معينة من الاحتقان المعنوي، فيسفر الأمر عن مدلولات أخرى تتفاوت مستوياتها في التقاطع بين حدي الحياة والموت.

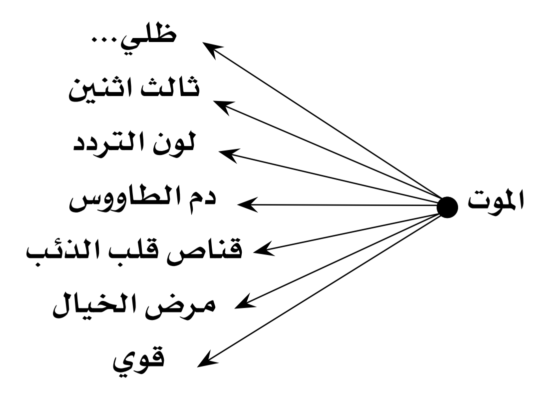
أما على المستوى التركيبي، فإن الشاعر يتوسل بعدد من الأساليب التي تمكنه من تعيين الموت حسب متطلبات المقام ودرجة الشحنات الوجدانية التي تعبره. لذلك يجد في الاستلزام الحواري الذي يؤسسه أسلوبا النداء والأمر ملاذا لتلوين العبارة بالإيحاءات المستهدفة. وقد يكون في التعيين المحتكم للنبرة الإنشائية توجيها للموت المنادى حسب مقتضيات رغبات الذات المنادية ومقاصدها. وهكذا تجتمع التراكيب الندائية والأمرية في فقرة شعرية واحدة، وتحتشد في مقام يؤشر إلى تأزم الذات وسعيها إلى الانعتاق من لحظة الحصار النفسي التي يضربها الموت عليها:

يا موت! يا ظلي الذي

سيقودني، يا ثالث الاثنين، يا

لون التردد في الزمرد والزبرجد،
يا دم الطاووس، يا قناص قلب
الذئب، يا مرض الخيال! اجلس
على الكرسي! ضع أدوات صيدك
تحت نافذتي. وعلق فوق باب البيت
سلسلة المفاتيح الثقيلة! لا تحدقْ
يا قوي إلى شراييني لترصد نقطة
الضعف الأخيرة...(٨)

بهذه التراكيب يقِّدم الشاعر على تعيين الموت وتسميته، وهو يختار له من أشياء الحياة وكائناتها علامات واصفة ومميزة بغية نفي المجهولية التي اقترنت به في كل الخطابات الثقافية الأخرى. وبعبارة أخرى فهو يشخصه كيما يسهل عليه ضبط ممارساته، وإقناعه بضرورة التمهل ريثما يرمم أعطاب اللغة التي تسبب فيها وهن الجسد وضعفه. وبذلك يتبدى الموت أمامنا موصوفا على الصورة التي نجدها في الترسيمة التالية:



وهكذا فإن الحديث عن الموت هنا «يجيء في الجدارية مشتبكا برموز الحياة. فالجدارية تصنع موتا مختلفا، وتؤسس لجمالية جديدة في مواجهته. فإذا كان الموت يستطيع إفناء الجسد، فإن الكتابة تغدو جسدا غير قابل للفناء، وهي قادرة على أن توسع فضاءها لتتفتح على آفاق متباينة»(٩).

وقد يظهر الشاعر، في هذا المعجم التركيبي المستند إلى الاستلزامات الحوارية لأسلوبي النداء والأمر، أكثر تأدبا مع الموت وهو يتوسل إليه لكي يتريث في إنجاز مهمته... لكن هذه النبرة الاستجدائية لا تدوم، وهكذا يختبر الشاعر إمكانات الأسلوب الخبري، فيجدها مسعفة في رسم صور كاريكاتورية ساخرة بالموت وأفعاله الموسومة بالجبن:

وأيها الموت التبس واجلس
على بلور أيامي، كأنك واحد من
أصدقائي الدائمين، كأنك المنفي بين
الكائنات. ووحدك المنفي. لا تحيا
حياتك. ما حياتك غير موتي. لا
تعيش ولا تموت. وتخطف الأطفال
من عطش الحليب إلى الحليب. ولم
تكن طفلا تهز له الحساسين السرير
ولم يداعبك الملائكة الصغار ولا
قرون الأيل الساهي، كما فعلت لنا
نحن الضيوف على الفراشة. وحدك
المنفيّ، يا مسكين، لا امرأة تضمك
بين نهديها، ولا امرأة تقاسمك
الحنين إلى اقتصاد الليل باللفظ الإباحي
المرادف لاختلاط الأرض فينا بالسماء
ولم تلد ولدا يجيئك ضارعا: أبتي،
أحبك. وحدك المنفي، يا ملك
الملوك، ولا مديح لصولجانك. لا
صقور على حصانك. لا لآلئ حول
تاجك...

يبدو الموت في هذه التراكيب الإخبارية مثيرا للشفقة ومستدرا للعطف بسبب من حرمانه من الأشياء الجميلة التي تميز حياة الناس، ويمكن اختزال مظاهر الحرمان هته في الترسيمة التالية:

الموت
لا يحيا حياته
لا يعيش ولا يموت
لم يتلذذ بجمال الطفولة
لم يمارس الحب مع امرأة
لم ينعم بالأبوة
ملك مخذول في مملكته

إن الذات تبدو في كامل قوتها وهي تعري نقائص الموت، وتفضح نقط ضعفه، حتى لكأننا أمام مواجهة حربية بينها وبين الموت؛ دور عليها ودور لها. فحين يتعلق الأمر بانقضاض الموت على الجسد، فإنها لا تجد مندوحة من التفاوض والمراوغة واختيار سبيل اللغة المهادنة في محاولة لتأجيل هجوم الموت الشرس على حشاشة الجسم المعنى بأدوائه؛ وقد لاحظنا كيف لعب الاستلزام الحواري المترتب عن أسلوبي النداء والأمر دور من يبدو مهادنا ومفاوضا. أما عندما تمتلك هذه الذات وسائل المواجهة وأسلحة العراك، فإنها تنتقل إلى استراتيجية المبارزة، من خلال فتحها للقاموس الجميل للحياة وما يغدق منه على الإنسان من نعم الطفولة ولذائذ الحب ودفء العواطف، لتظهر للموت أن قوته العمياء لا تعوضه عما حرم منه؛ وفي ذلك هزم للموت وإذلال له، فنكون أمام لحظة تصفو فيها الذات إلى نفسها، وتحقق فيها انتصارا باهرا على الموت، فهو إذا كان قادرا على اخترام الجسد وإخضاعه، فإنه في المقابل ينتكس أمام قوة المعاني الرمزية التي سيجتها الكتابة الإبداعية والآثار الفنية على امتداد العصور، وحصنتها من سلوكه الغادر «إنها لحظة التحدي الأخيرة بين لغة وذاكرة من جهة، ونهاية كانت تقترب بسرعة. فمن غير الشاعر يستطيع منازلة الموت بهذه الطريقة وذاك الدفق وهذا البوح؟ وإذا كان الشعر في الأساس تمرينا على مقاومة الموت والامحاء، فإن الذي فعله محمود درويش هنا هو امتحان اللغة والقصيدة والذات في ميدان ساخن للغاية، ما من شك أنه يشد أنفاس القارئ أو يقطعها ترقبا وانتظارا وتوترا وخفقان قلب»[10]، وربما يتمثل هذا النص الشعري في قدرته على تجميد الزمن والاحتفاظ به في قوالب وآثار عرفت كيف تمسك به وتلغي إيقاعه الذي يمضي إلى المجهول. وبذلك يبدو الموت صنوا للزمن، فهو سيرورة جارية لا نهاية لها، ولا يقوى إلا الفن على كبحه وتجميد عقربيه الدائرين باستمرار:

هزمتك يا موت الفنون جميعها

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد

الرافدين. مسلة المصري، مقبرة الفراعنة،

النقوش على حجارة معبد هزمتك

وانتصرت، وأفلت من كمائنك

الخلود...

فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريد[11].

والشاعر هنا يجعل الخلود المنفلت من فخاخ الموت وكمائنه مساويا للفن بمكوناته المختلفة (الأغاني - الأهرام - الكتابات...) لأن الفن «يتبلور إلى الأبد في صور لا تتبدل. ويثأر للحياة محققا لها ما عجزت هي عن تحقيقه، إذ إنه وحده من يتحرر من الزمان ويبلغ الأبدية. لكن إذا خلد العمل الفني فمرجع ذلك إلى أننا ما زلنا نستطيع أن نهزه من ثباته وأن نذيب شكله

داخل أنفسنا في حركة حيوية، وأن نهبها لا لحياة واحدة بل لأنواع متعددة منها تختلف من وقت إلى وقت»(١٢).

من هنا نخلص إلى أن الوقوف على المعجم الشعري لجدارية هو في الأساس وقوف على مرجعيات متعددة ومتنوعة تعكس ركام الثقافات التي استنجد بها الشاعر، من أساطير وأديان وآداب، لكي يكون في مستوى المواجهة المعرفية والفنية لتهديدات الموت.

٢ - التناص: أو الذات المحتمية بذاكرتها

لا يهمنا في هذا المحور أن نقعّد لمفهوم التناص، أو نحشد له التعاريف المختلفة التي سال فيها حبر كثير من الدارسين الألسنيين وغيرهم مما عنوا بدراسة الأدب في علاقته باللسانيات المعاصرة، والذي يهمنا هو الوقوف على طبيعة المناصّات ومصادرها وكيف تشتغل في قصيدة تجعل من الموت موضوعا محوريا لها؛ والتناص عموما «إما أن يكون اعتباطيا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي، وإما أن يكون واجبا يوجه المتلقي نحو مظانه، كما أنه قد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجا بينهما. وسواء ارتكز الباحث في دراسته على الذاكرة أو على المؤشرات، ومهما كان نوعه فإنه ليس مجرد عملية لغوية مجانية وإنما له وظائف متعددة تختلف أهمية وتأثيرا بحسب مواقف المتناص ومقاصده»(١٣).

فالتناص الاعتباطي يتحقق عادة في النص الجديد انطلاقا مما ترسخ في ذاكرة المبدع على امتداد فترة قد تطول وقد تقصر؛ وفيه تحضر المناصات بإرادتها المفروضة على وعي المبدع، أي أن المبدع نفسه قد لا ينتبه إلى حضورها تبعا لمستوى تخفيها بين مكونات النص، ولكن المتلقي الواعي بعملية التلقي يستطيع إبرازها وتفسير وظيفتها الجمالية والدلالية انطلاقا من السياق الذي ترد فيه وبالنظر إلى تفاعلها مع ما يجاورها من مكونات فنية أخرى. أما التناص الواجب فهو الذي يكون مقصودا من قبل المبدع وموجها لخدمة أغراض جمالية ودلالية، وهو الذي لا يستدعي مجهودا إضافيا من قبل المتلقي «باعتباره تقييدا للقراءة وتوجيها للاستقبال من خلال مفاتيح يتركها المؤلف للقارئ الذي تعاقد معه بميثاق الخلفية النصية المختزنة لدى كل منهما، بحيث يصبح النص الغائب، أو العنصر ما قبل النص السابق رديفا جماليا للنص الحاضر، وجزءا من تشكل معناه، ومؤشرا لاستقبال دلالاته...»(١٤).

من هنا، فإن تطبيق هذه المقتضيات المنهجية الخاصة بمكون التناص على قصيدة (جدارية محمود درويش) يجعلنا نطمئن إلى تجاور هذين النوعين من النصوص الغائبة؛ أي النص الذي يحضر بوصفه تلقائيا ومشكلا لخلفية الشاعر الثقافية. فهو يأتي مندمجا بباقي المكونات الشعرية الأخرى، ولا يعيره الشاعر كبير اهتمام، لأنه أضحى من المسلمات المعنوية الإنسانية أي باعتباره ملكا مشاعا بين الجميع. وهوالنص المفكر فيه أو الذي يتغيا الشاعر استدعاءه عن سبق إصرار وترصد ليلقي بكثافته الجمالية والدلالية على القصيدة.

ولما كان الموت محورا شائكا في معظم الكتابات والفنون الأخرى، كما في كل النصوص المقدسة القديمة من أساطير وأديان وسير، فإن أي تجربة شعرية ترهن له، تكون مرشحة لمزيد من التصعيد التناصي تبعا للحمولة المعرفية والثقافية لصاحب التجربة، وتبعا للمقاصد المستهدفة من الإقدام على كتابة هذه التجربة. ومحمود درويش - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - من المثقفين العرب الذين يمتلكون مخزونا ثقافيا هائلا، ساهم فيه اطلاعه الواسع على مختلف المصادر الثقافية العالمية، بالإضافة إلى اطلاعه العميق على الثقافة العربية والإسلامية بكل أنواعها؛ كما أن تجربة المنفى وكثرة الأسفار أمدته بمعين لا ينضب من المعارف والمعلومات. وبحكم الدور الريادي الذي مثله كشاعر للأرض المحتلة، فقد وجد نفسه ملزما بقراءة التراث اليهودي، قديمه وحديثه، ذلك أن مقاومة سطوة المعتدي تحتم الوقوف على الأيديولوجيات التي تحركه وتوجهه. وهو حسب الناقد عبد الرحمن ياغي عمل على رصد «صنيع الشعراء العرب القدامى والمحدثين ورصد صنيع الشعراء المتفوقين في العالم من حوله، وتمثل جميع ما (قعّده) أولئك الشعراء من قواعد فن الإبداع الشعري، واخترق كل ما قعدوه، وجعل للحركة الشعرية دورها في التعامل مع الزمان الشعري، وفي التعامل مع المكان الشعري، وفي التعامل مع الإنسان أو الكائن الشعري، وفوق هذا وذلك التعامل مع اللغة الفنية الإبداعية»[١٥].

لقد اضطلعت جدارية الشاعر بامتصاص كل مخزونه الثقافي عن الموت، وإعادة إفرازه في مستويات إبداعية متنوعة، ولكنها تضع هذه المستويات لخط فني متلاحق عرف الشاعر كيف يحبك تفاصيله ضمن لحظة شعرية إلى أخرى، ومن حركة إلى حركة يعرض علينا الشاعر شريط التاريخ الإنساني بكل حمولاته التاريخية والأسطورية والفنية في توليفة إبداعية لا يقوى على حذقها إلا شاعر من طرازه، شاعر يخترق كل الأزمنة ليحسن نحت زمنه الخاص، أو ليعرف كيف يضع ذاته اختبار موتها.

أ - التناص الأسطوري:

تحفل الجدارية بالإشارات الأسطورية، وجل الأساطير التي يتم استحضارها نمت وترعرعت في سياق صراع الإنسان مع الموت... وقد لامسنا بعضها خلال قراءتنا لشعر أدونيس (علي أحمد سعيد) في المبحث السابق. وهي لا تعدم مرتعها الخصب في قصيدة يعتبرها الشاعر معلقته الأخيرة. كما أن حضورها يتخذ أشكالا مختلفة، تتراوح بين التعيين الاسمي المباشر، والاندغام العضوي في سياق تركيبي يحيل عليها ضمنيا.

فأسطورة أدونيس أو تموز من الأساطير التي يستحسن الشاعر أن يترك لها مجال الاندياح التعبيري، ودلالاتها التي تعمقت في الوجدان البشري استطاعت أن تتخلص من الاسم الذي يقيدها حتى غدت معنى شائعا للخلود. فعندما يقول الشاعر:

لم يبلغ الحكماء غربتهم

كما لم يبلغ الغرباء حكمتهم

ولم نعرف من الأزهار غير شقائق النعمان[١٦].

فإن المتلقي لا يبذل مجهودا كبيرا في إرجاع القرينة التعبيرية (ولم نعرف من الأزهار غير شقائق النعمان) إلى أصلها الميثولوجي. لأن «شقائق النعمان» توهّج طبيعي جميل لما تخثر من دم أدونيس عندما جرحه الخنزير البري. ففي حكاية الشاعر الروماني «أوفيد» في معرض حديثه عن أسطورة أدونيس أن فينوس صبت على دم أدونيس - بعد أن عض الخنزير البري فخذه - نكتارا عطرا لم يكد يمسه حتى غلى الدم وتصاعدت منه فقاعات صافية كالفقاعات الشفافة فوق المياه المصفرة في الأماكن الموحلة. ولم تكد ساعة من زمان تمضي حتى انبثقت من بين الدماء زهرة بلون الدم شبيهة بزهرة الرمان التي تخفي بذورها تحت لحائها، غير أن المتعة التي تهبها هذه الزهرة قصيرة العمر؛ لأنها زهرة رقيقة واهنة الساق تعصف بها الرياح التي خلعت عليها اسمها، وهي زهرة شقائق النعمان[١٧]. وبالانتقال إلى توظيف آخر لأسطورة أدونيس، نجد الشاعر يسلك النهج نفسه، إذ لا تتضمن فقرته الشعرية تعيينا لـ «أدونيس» أو «تموز» صاحب الأسطورة، وإنما يستعيض عن ذلك بوصف الطقس الاحتفالي السنوي الذي كان يخصصه سكان السواحل السورية في العصور القديمة لذكرى موت إلههم وانبعاثه، يقول الشاعر:

في الجرة المكسورة انتحبت نساء

الساحل السوري من طول المسافة،

واحترقن بشمس آب. رأيتهن على

طريق النبع قبل ولادتي. وسمعت

صوت الماء في الفخار يبكيهن:

عدن إلى السحابة يرجع الزمن الرغيد[١٨].

وواضح، هنا، أن درويش يستعيد ما قرأه في كتاب «الغصن الذهبي» لجيمس فرايزر حول طريقة استعادة ذكرى موت الإله الميثولوجي أدونيس استجلابا للخصوبة وانبعاث الأرض بعد موتها... لكن استعادته - هاته - تنحو بالأسطورة منحى فنيا وفكريا مختلفا، فمن جهة يعمل الشاعر على تغيير زمن تلك الاحتفالات المأتمية التي كانت تتم في شهر تموز من كل سنة، ولذلك أطلق على أدونيس اسم تموز، حيث ينص الشاعر على شهر «آب» خلافا لما يحدده فرايزر[١٩]، وهو تحوير يخدم أغراض المفارقة التي يسعى الشاعر إلى تجسيدها فنيا؛ ومن جهة أخرى ينحرف بدلالة الماء الرمزية إلى مرحلة ما قبل التحقق المائي، أي بالرجوع إلى مرحلة «السحابة» التي يكمن فيها «الزمن الرغيد»، والشيء الذي يعزز هذا التأويل هو وضعية

المتكلم الشعري نفسه، فهو يصرح بأن ما رآه من انتحاب «نساء الساحل السوري» إنما كان قبل ولادته. وكل هذا يبرز لنا رغبة ملحاحة في العودة إلى المرحلة الجنينية، وهي رغبة تضيئها ألفاظ مناسبة، هي: النبع - قبل ولادتي - السحابة. وهكذا تغدو هذه الألفاظ بدلالاتها الرمزية مستجلبة لزمن محلوم به هو «الزمن الرغيد»، أي الزمن الذي يصبح انبعاثا بعد موت بغيض.

ويبدو أن التناص الأسطوري لا يزدهر في «الجدارية» إلا باستدعاء الأسطورة الشهيرة التي فضحت حقيقة الوجود البشري وجعلت الإنسان عاريا أمام موته، ودفعت به إلى مجاهل البحث عن خلود مفترض. إنها أسطورة جلجامش، الملك السومري الذي حكم في حدود ٢٦٥٠ قبل الميلاد، وكان بطلا كبيرا وصاحب منجزات عظيمة[٢٠]... ولعل انتشار ملحمته في بلاد الرافدين، وفي كثير من بلدان الشرق، يرجع في الأساس إلى طموحه إلى اكتساب الخلود، و«إذا كانت الملحمة قد انتهت إلى نهاية محزنة خيبت آمال جلجامش وبني البشر قاطبة، فإنها من جهة أخرى لم تكن نهاية قاتمة شديدة القسوة، ذلك لأنها قدمت البديل وإن كان بلا شك، دون طموحات جلجامش بكثير، لكنه يبدو منطقيا على كل حال. فإذا كان الخلود أمرا مستحيلا للإنسان لأن الآلهة استأثرت به منذ اللحظات الأولى للخليقة، فباستطاعة جلجامش وأي إنسان آخر أن يخلد بأعماله ومآثره فيبقى ذكره ما بقي الدهر»[٢١].

تستأثر ملحمة جلجامش بخمس صفحات من جدارية محمود درويش، ويُستحضر فيها بطل الخلود الذي يأخذ بزمام الكلام، حيث يعبر بضمير المتكلم، فيسرد مأساته التي ابتدأت بموت «أنكيدو» الذي عرف به موته:

نام أنكيدو ولم ينهض. جناحي نام
ملتفا بحفنة ريشه الطيني. آلهتي
جماد الريح في أرض الخيال. ذراعي
اليمنى عصا خشبية. والقلب مهجور
كبئر جف فيها الماء، فاتسع الصدى
الوحشي: أنكيدو! خيالي لم يعد
يكفي لأكمل رحلتي. لابد لي من
قوة ليكون حلمي واقعيا. هات
أسلحتي ألمعها بملح الدمع. هات
الدمع، أنكيدو، ليبكي الموت فينا
الحي. ما أنا؟ من ينام الآن
أنكيدو؟ أنا أم أنت؟ آلهتي
كقبض الريح. فانهض بي بكامل

طيشك البشري، واحلم بالمساواة
القليلة (...) وبيننا. نحن
الذين نعمر الأرض الجميلة بين
دجلة والفرات ونحفظ الأسماء. كيف
مللتني، يا صاحبي، وخذلتني، ما نفع حكمتنا بدون
فتوة... ما نفع حكمتنا؟ على باب المتاه خذلتني،
يا صاحبي، فقتلتني، وعلي وحدي
أن أرى، وحدي، مصائرنا، ووحدي
أحمل الدنيا على كتفي ثورا هائجا[٢٢].

واضح هنا أن صوت الشاعر يتلبس بصوت جلجامش، فلا يبقى مجال للتفرقة بين الصوتين؛ فجلجامش قناع لكل مفكر بموته. أما أنكيدو فيمكن اعتباره الجزء الجسدي لجلجامش أو للشاعر لا فرق. هو جزء جسدي مر بمرحلتين متقابلتين منها: المرحلة الطبيعية قبل أن يخلد للمعرفة والثقافة، وقبل أن يتمرس بما هو بشري مفض إلى التحلل فالموت. إن فقد هذا الجزء الحيوي هو إيذان بفقدان القدرة على مجابهة الواقع، وفي ذلك إضرار كبير بالخيال الذي يمثل الوجود الحقيقي للشاعر. لذلك يعلو النداء اليائس الذي يستجدي إمكان البكاء في وقت جف فيه كل شيء. وهو نداء شبيه بعويل جلجامش نفسه عندما ارتفع صوته في الملحمة برثاء رفيقه:

أنكيدو يا صاحبي وأخي الأصغر
الذي اقتفى حمار الوحش في النجاد والنمر في الصحاري
تغلبنا معا على الصعاب وارتقينا أعالي الجبال
ومسكنا بالثور السماوي ونحرناه
قهرنا خمبابا الساكن في غابة الأرز
فأي سنة من النوم هذه التي غلبتك وتمكنت منك؟
طواك ظلام الليل فلا تسمعني[٢٣].

ولما كان أنكيدو بالنسبة إلى درويش رمزا للجزء الجسدي أو الطبيعي في ذاته، فهو لا يتردد في التصريح بالندم على التفريط فيه عن طريق تدجينه وقتل قوة الوحش الكامنة فيه. وهذا يعني أن الذات توجد الآن في مواجهة موتها لأنها استسلمت لناموس الثقافة، فغدت واعية بما ينتظرها من مصير. لقد كان على الذات أن تبقي أنكيدو سارحا مع الظباء، ينهل من مواردها ويقتات من أثدائها، منعما بحرية طبيعية في حصن منيع من خطر المعرفة. والشاعر يعترف بما اقترف من ظلم في حق ذاته:

ظلمتك حين قاومت فيك الوحش،
بامرأة سقتك حليبها، فأنست
واستسلمت للبشري. أنكيدو، ترفق
بي وعد من حيث مت، لعلنا
نجد الجواب، فمن أنا وحدي؟[٢٤].

إن الارتكان إلى أسطورة جلجامش إلى حد الذوبان فيها لا يولد إلا خطابا مأساويا تبرز فيه الذات عارية أمام موتها، ومن ثم يكون اللجوء إلى الندم حينا وإلى الترجي حينا آخر... وهما أسلوبان يعيدان إلى الأذهان الحنين إلى البدايات حين كانت الذات مندمجة بالطبيعة وموغلة في جهلها، تعيش على إيقاع الفطرة والغريزة، لا ينغص هناءتها أي سؤال وجودي مفترض. لكن الذات لا تعدم البديل عن الحالة التي آلت إليها بعد رحلة الخلود الفاشلة التي صدقت فيها حلم جلجامش بالعثور على النبتة السحرية التي تجعله في مصاف الآلهة لا يطولها الموت؛ وهذا البديل يكمن في نصيحة «سدوري»[٢٥] لجلجامش بأن لا طائل وراء السعي إلى الخلود المستحيل، وأن عليه أن يغتنم فرصة الحياة الموهوبة ليغنم بلذائذها:

إلى أين تسعى يا جلجامش
إن الحياة التي تبغي لن تجد
حينما خلقت الآلهة العظام البشر
قدرت الموت على البشرية
واستأثرت هي بالحياة
أما أنت يا جلجامش، فليكن كرشك مملوءا على الدوام
وكن فرحا مبتهجا نهار مساء
وأقم الأفراح في كل يوم من أيامك
وارقص والعب مساء نهار
واجعل ثيابك نظيفة زاهية
واغسل رأسك واستحم في الماء
ودلل الصغير الذي يمسك يديك
وأفرح الزوجة التي بين أحضانك
وهذا هو نصيب البشرية[٢٦].

وعلى التوجه نفسه تنشئ الجدارية نصا مشابها يتقاطع مع نصيحة سدوري مثلما يتقاطع مع نزعة عمر الخيام الشهيرة التي تحث على اغتنام الحاضر والرشف من كؤوس لذته ما دام الوجود مرهونا للزوال؛ يقول محمود درويش في ختام محاورته لملحمة الخلود:

كل شيء باطل، فاغنم
حياتك مثلما هي برهة حبلى بسائلها،
دم العشب المقطر. عش ليومك لا
لحلمك. كل شيء زائل. فاحذر
غدا وعش الحياة الآن في امرأة
تحبك. عش لجسمك لا لوهمك
وانتظر
ولدا سيحمل عنك روحك
فالخلود هو التناسل في الوجود
وكل شيء باطل أو زائل أو
زائل أو باطل(٢٧).

ههنا ملمحان يصدمان قارئ محمود درويش، ويؤكدان الأثر السلبي الذي نتج عن تجربة المواجهة الفعلية للموت؛ أحدهما فني وثانيهما فكري. **فالملمح الفني** نلمسه في التقريرية التي تسم الفقرة الشعرية - المستشهد بها - برمتها. وهي تقريرية ناتجة عن رغبة في إيصال الموقف بتعابير واضحة لا مجال للتمويه فيها... ذلك أن أي انحراف إلى المجاز أو الرمز أو الكثافة الشعرية من شأنه أن يشوش على حقيقة الموقف الذي انتهى إليه؛ كما أن الحث على عيش اللحظة الحاضرة بواقعية مفرطة يجد معادله اللغوي المناسب في هذا التعبير المباشر. أما **الملمح الفكري** فيكمن في تبني رؤية وجودية تكتنفها فلسفة العبث من كل جانب «فالخلود هو التناسل في الوجود» و«كل شيء باطل أو زائل أو زائل أو باطل». وهذا ما يبرر ارتماءه في النزعة الخيامية التي نفضت يديها من كل أمل في العيش خارج نطاق الحاضر كزمن للحقيقة المطلقة وزمن لارتشاف كؤوس اللذة.

إن ما يسوغ النتائج التي انتهى إليها درويش في هذا السياق كونه استند إلى ملحمة تختلف كليا عن أجواء أساطير الموت والبعث الإغريقية التي فتحت للمتخيل آفاقا رحبة، ومجدت الموت باعتباره طريقا سالكا إلى الخلود... كما أنها ملحمة تميز بين مرتبة الآلهة المخصوصة بالبقاء الأبدي، وبين مرتبة البشر المنذورة للزوال والفناء. ويتعزز هذا الطرح أكثر، إذا أضفنا إليه معاناة الذات من قلة الخيال وندرته. ألم تعلن هذه الذات شكواها بطريقة تشبه النياحة؟!

... أنكيدو! خيالي لم يعد
كافيا لأكمل رحلتي. لابد لي من
أسلحتي ألمعها بملح الدمع. هات
الدمع أنكيدو، ليبكي الميت فينا

الحي. ما أنا؟ من ينام الآن

أنكيدو؟ أنا أم أنت؟...(٢٨).

ب - التناص الديني:

شكَّل التناص الديني مجالا فسيحا في تجربة الشعر المعاصر، حيث عمد عدد كبير من الشعراء إلى استعادة النصوص والرموز الدينية في سياقاتهم الشعرية المتنوعة، من أجل خدمة أغراض فنية ودلالية تزيد النص الشعري عمقا وجمالية... لأن الأديان السماوية الثلاثة حفلت بمواقف ورموز مثلت النموذج المقترح من السماء ليقتدي به البشر فوق الأرض. كما قدم أنبياء هذه الديانات ورسلها، من خلال حياتهم وصراعهم مع أقوامهم، مشاهد دالة على تضحيتهم من أجل إقرار كلمة الله وبسطها بين سكان الأرض التائهين، والرافضين لكل مقترح جديد يقوض مصالحهم، أو يعبث بسلطتهم. هكذا وجدت القصيدة العربية المعاصرة معينا رمزيا ثرا استغلته وفق توجهاتها اللغوية الجديدة، وأدرك الشاعر من خلال ذلك أن هذا الرافد التراثي بإمكانه أن يصبح مادة طيعة تؤتي أكلها الدلالي في الزمن المعاصر مثلما تؤتي أكلها الجمالي.

ومحمود درويش أبرز هؤلاء الشعراء التفاتا إلى المخزون الديني، حيث تكشف الدراسة الإحصائية لأشعاره عن كمّ هائل من التوظيفات الدينية المنفتحة على نصوص الديانات السماوية الثلاث: الإسلام والمسيحية واليهودية. وتأخذ توظيفاته في الجدارية أشكالا مختلفة ومتنوعة؛ ويمكن توزيعها على البنى التالية:

- الأخذ بالمرجعية الدينية بشكل ضمني، أي دون إحالة على نص معين أو شخصية دينية.
- إدماج مقولة دينية في الكلام الشعري إدماجا بنيويا يجعلها طرفا متفاعلا إن لم نقل جزءا منه.
- إبراز القرائن اللغوية الدينية معجما وتركيبا لغاية فنية، تجعل من مثل هذه الممارسة شكلا قريبا مما يسميه البلاغيون القدامى التضمين أو الاقتباس.
- تبني موقف من مواقف أحد الأنبياء ونسبه إلى الذات على اعتبار أنها تطمح إلى تأسيس كينونة علوية منفلتة من الهشاشة التي تميز المبتذل الأرضي.

إن الجدارية باعتبارها نصا مذعنا لقضية الموت في بعديها المادي والمثالي، تقتنص بعض اللحظات الميتافيزيقية التي تشترك فيها الأديان الثلاثة، سعيا وراء تحقيق المشروعية الموجّهة للوجدان البشري في كل زمان ومكان. ولعل الأمر الذي يضغط على الذات، وهي تواجه موتها إشكالية العالم الآخر، فتعمل هذه لذات على استحضار المناصّ الديني وتخضعه لتخيلاتها وتمويهاتها بحثا عن وضعية مريحة ومخففة من حدة الحيرة التي تشغلها:

... جئت قبل ميعادي

فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:

«ماذا فعلت، هناك، في الدنيا؟»
ولم أسمع هتاف الطيبين، ولا
أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض،
أنا وحيد
لا شيء يوجعني على باب القيامة
لا الزمان ولا العواطف. لا
أحس بخفة الأشياء أو ثقل
الهواجس. لم أجد أحدا لأسأل:
أين «أيني» الآن؟ أين مدينة
الموتى، وأين أنا؟ فلا عدم
هنا في اللاهنا... في اللازمان،
ولا وجود[٢٩].

فالفقرة الشعرية - كما نلاحظ - مشتملة على مكونين، يتجلى الأول في المسلمات الدينية التي تقول بانتقال النفس إلى العالم الآخر أو العالم الأبدي لتلاقي الجزاء المناسب لما قدمت في الدنيا؛ وأن هناك ملائكة أوكل الله إليها تنفيذ أوامره. ويتجلى الثاني في ما تخيلته هذه النفس بعد موتها وانتقالها إلى العالم الأبدي. ولعل المتخيل قد تم ضبطه على إيقاع الرغبة الذي تسعى إليه الذات. فلا ملاك يحرجها بأسئلته ولا عقاب ولا نعيم، إن هو إلا بياض يقع في منزلة بين الوجود والعدم... إنه الوضع الثالث الذي تتمناه الذات كي تقوى على عقد ميثاق صلح بينها وبين الموت. ومثل هذه الرؤية نصادفها كثيرا في توجهات أبي العلاء المعري، مثلما نصادفها عند دعاة الفلسفة الوجودية المعاصرين. ويضطلع التناص في هذا المقام بدحض المناص الديني من أجل إقامة بناء متخيل مكانه.

وقد يلجأ الشاعر إلى المناصّ الديني المشترك بين الأديان من أجل إدارة حوار ثنائي بين الذات وبين موتها؛ الذات المراوغة بأسئلتها لكي تتمكن من تمطيط الزمن وربح سويعات إضافية لتكمل مشاريعها في الحياة، والموت في حزمه وحرصه على إتمام مهمته بالسرعة المطلوبة. وهو حوار غير متكافئ بين قدرة الموت وجبروته وبين ضعف الذات وهشاشتها:

... كلما
أعددت نفسي لانتظار قدومك
ازددت ابتعادا. كلما قلت: ابتعد
عني لأكمل دورة الجسدين، في جسد
يفيض، ظهرت ما بيني وبيني

ساخرا: «لا تنس موعدنا...»
. متى؟ . في ذروة النسيان
حين تصدق الدنيا وتعبد خاشعا
خشب الهياكل والرسوم على جدار الكهف،
حيث تقول: «آثاري وأنا ابن نفسي» . أين موعدنا؟
أتأذن لي بأن أختار مقهى عند
باب البحر؟ . لا ... لا تقترب
يا ابن الخطيئة، يا ابن آدم من
حدود الله! لم تولد لتسأل، بل
لتعمل...(٣٠).

ولعل تشخيص الموت وإدارة الكلام على لسانه نوع من القبض على حقيقته، والانتقال به من حالته المجردة إلى الحالة الحسية المعلومة... ثم إن المعلومات التي تنطوي عليها الفقرة الشعرية عن الموت من شأنها أن تبسط هذا الصراع غير المتكافئ بين عنف الموت وبين الذات التي تتحدر من الخطيئة الأصلية. خطيئة آدم التي يراها اليوم تحاول أن تتجدد عن طريق الاقتراب من حدود الله، وعن طريق التجرؤ على السؤال. فالمناص الديني الوارد هنا، تشترك فيه الأديان السماوية الثلاثة (الإسلام ـ المسيحية ـ اليهودية) التي تحدثت عن نزول آدم من الجنة إثر عصيانه لأوامر ربه، بعد أن تجرأ وأكل من شجرة معرفة الخير والشر، فكان عقابه الهبوط إلى الأرض وتدبر أمر معيشته بتعبه إلى أن يموت ويعود إلى التراب... ففي القرآن الكريم تحذير واضح من الله تعالى لآدم:

﴿**وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين**﴾(٣١).

كما تحدث القرآن عن غواية الشيطان لآدم وزوجه عندما أظهر لهما أن الشجرة تنطوي على خلود دائم:

﴿**فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى**﴾(٣٢).

أما الإنجيل فقد تطرق إلى قصة الخطيئة الأصلية بنوع من التفصيل، فهو يتحدث عن أن الله تعالى خلق جنة عدن بالمشرق وأسكن فيها آدم وزوجه، وأجرى فيها أنهارا، وأنبت في وسطها شجرة معرفة الخير والشر، وبعد ذلك أحل لآدم الأكل من كل الأشجار وحرم عليه الاقتراب من شجرة المعرفة، وحذره قائلا: يوم تأكل منها ستموت حتما. ويشير الإنجيل إلى أن الأفعى زينت لآدم وزوجه مكانة الشجرة المحرمة، وأن ثمارها تورث خلودا سرمديا. فوقع آدم في فخ الأفعى، وغضب عليه ربه وطرده من الجنة ليتولى إعالة نفسه وزوجه بعرق جبينه، وليموت بعد ذلك ويعود إلى التراب (٣٣).

ولا تختلف الرواية التوراتية لحدث الخطيئة عما ورد في القرآن والإنجيل، بل تضيف بعض التفاصيل الأخرى من مثل:

«ثم إن الحية دفعت حواء إلى شجرة المعرفة، وقالت: لم تموتي بعد لمس هذه الشجرة؛ ولن تموتي أيضا بعد أن تأكلي ثمرها! وحين لامس كتفا حواء الشجرة، أبصرت الموت يدنو منها، فقالت هلعة: الآن ستوافيني المنية! ويمنح الله آدم زوجة جديدة! فلأقنعه بأن يأكل من الثمر مثلي، فإذا كتب علينا أن نموت، فلنمت سوية، وإلا، عشنا سوية. وقطفت ثمرة وأكلت منها ثم بكت وتضرعت لآدم إلى أن وافق على مشاركتها»[٣٤].

وبالرجوع إلى الفقرة الشعرية السابقة التي تفيد إنتاج الخطيئة بطريقة معاصرة، نجد أنها تحافظ على العبارة القرآنية ﴿**ولا تقربا هذه الشجرة...**﴾ بتحوير بسيط «ولا تقرب يا ابن الخطيئة، يا ابن آدم/ من حدود الله». أما معادل الشجرة المحرمة عند درويش فهو «مقهى عند باب البحر»... فإذا كان آدم قد تمرد على أوامر ربه بالإقبال على الأكل من الشجرة، فإن خلفه استعاض بمقهى على باب البحر عن الشجرة؛ ولكل زمان غواياته لكن الموت دائما بالمرصاد.

إن الاستناد إلى النصوص الدينية يصل في الجدارية، أحيانا، إلى مستوى بعيد، ويرفد القول الشعري المتناص بجمالية تختبر حدودها في التركيب الموازي وفي الخروج عن المناص في المتخيل. ولما كان المسيح عليه السلام إحدى الشخصيات الدينية الأكثر تمثيلا لشقاء الإنسان في الأرض، والأكثر سموا في اختيار التضحية من أجل إنقاذ الآخرين، فإن محمود درويش يخلق اتحادا كليا بين الذات ومرجعها الثقافي في المسيحية؛ هذا الاتحاد الذي نلمسه في استعارة لسان المسيح والبوح على طريقته، يقول الشاعر:

أعلى من الأغوار كانت حكمتي
إذا قلت للشيطان: لا. لا تمتحني!
لا تضعني في الثنائيات، واتركني
كما أنا زاهدا برواية العهد القديم
وصاعدا نحو السماء. هناك مملكتي
خذ التاريخ، يا ابن أمي، خذ
التاريخ... واصنع بالغرائز ما تريد[٣٥].

إن المسيح الجديد الذي يطالعنا هنا، يقلب المفاهيم والقيم المرتبطة بالمسيح القديم، فهو يبدو مختلفا من حيث تمرده على «العهد القديم»، ومن حيث إنه يخاطب الشيطان بدل الله سبحانه، عندما ينهاه قائلا: «لا تمتحني! لا تضعني في الثنائيات» وهي العبارة نفسها التي استعطف بها المسيح القديم ربه طالبا منه عدم «وضعه في التجربة»، لكن ما يوحد بين المسيحيين - المناص والمتناص - هو الموت الأسمى الذي يتجلى في الصعود إلى السماء. وإذا

كانت الروح ستحظى بهذا الموت المقدس، فإن الجسد هو الآخر لن يذهب سدى في التراب، بل ستتحلل عناصره في التراب وسيمنح الأحياء بعده نشوة تعيد إليهم الفرح المفقود، بما سيشربون من عصير الكروم... وفي الأمر إحالة على دم المسيح في العشاء الأخير:

سأصير يوما كرمة،

فليعتصرني الصيف منذ الآن،

وليشرب نبيذي العابرون على

ثريات المكان السكري! (٣٦) .

فالمسيح يمثل للذات النموذج الأكثر دلالة والأكثر عمقا لكونه مسعفا لها من محنة الوجود والموت معا، باعتبار أن الوجود - لدى المسيح - طريق محفوف بالتضحيات الجسام، لكنه ينتهي بموت سعيد ومستحق. لكن الذات سرعان ما تكتشف البون الشاسع بينها وبين النموذج المسيحي، وتستدرك أن ما يصلها به لا يعدو أن يكون تشبها في الشكل، لأنها لا تقوى على اجتراح معجزاته؛ فللمسيح عون خارق يجعله قادرا على المشي فوق البحيرة، كما يعضده وهو مصلوب يبشر بالقيامة... وفي المقابل فإن الذات لم تأخذ من نموذجها الأعلى سوى القدرة الموازية على تحقيق اختياراتها في الحياة، تلك التي تتجلى في النزول عن الصليب والتفرغ لشريعة القلب:

مثلما سار المسيح على البحيرة،

سرت في رؤياي، لكني نزلت عن

الصليب لأنني أخشى العلو، ولا

أبشر بالقيامة. لم أغيّر غير

إيقاعي لأسمع صوت قلبي واضحا (٣٧).

وهكذا نرى أن الذات تتشبه بالمسيح من حيث السلوك ولكنها تختلف عنه في التوجه، فالمشي على البحيرة يوازي المشي في الرؤى، أما الصعود إلى الصليب فيقابله النزول عنه. ذلك أن المسيح مطمئن إلى مصيره بإيعاز من ربه، وهو يختار الموت طوعا ويركب مغامرة التبشير بالقيامة. أما الذات فتختار النزول عن الصليب والانشغال بإيقاع القلب، لأنها غير راغبة في موت تجهل كنهه. فلا وضوح سوى في هذا القلب الذي يشعرها بأنها لا تزال على قيد الحياة... من ناحية أخرى يمكن تفسير النزول عن الصليب بالاختيار الشعري والفني الذي آثره محمود درويش في أعماله الشعرية المتأخرة؛ بمعنى مغادرة الموضوعات السياسية التي كرسها في قصائده الكثيرة لوطنه فلسطين، والالتفات إلى الذات التي ظلت طوال عمره الشعري مرهونة بما هو جماعي... وتستندنا في هذا التفسير رمزية الصليب التي استثمرها الشاعر كثيرا، ويضيئنا رجاء النقاش عندما يقول في معرض دراسته لأشعار محمود درويش:

«والصليب رمز يرتبط بفلسطين القديمة ارتباطا كاملا، فلقد أعد اليهود على هذه الأرض منذ ألفين من السنين تقريبا صليبا ليقتلوا فوقه المسيح. وكان المسيح يمثل الدعوة إلى العدل وتجديد المجتمع اليهودي على أساس من المبادئ الإنسانية الرفيعة. ولكن اليهود حاربوه وقرروا قتله، وبقيت قصبة الصليب منذ ذلك الحين رمزا للفداء والتضحية من أجل خلاص الإنسان...» (٣٨). لقد تعب الشاعر من الصلب وأنهكه الموت الجماعي، وقد حان الوقت لكي يلتفت إلى شؤون ذاته. وهذا ما نلمحه في مجموعة من دواوينه الحديثة كـ «لماذا تركت الحصان وحيدا؟» و«سرير الغريبة» وأخيرا «جدارية» التي كرسها لموضوعة الموت.

وإذا كان المناص المسيحي يحظى بحضور لافت في فقرات الجدارية، فإننا لا نعدم وجود المناصات الإسلامية التي تتجه سياقاتها المختلفة إلى هذه الموضوعة. وهي تحضر وفق تبنين يخضع للمشيئة الفنية التي تدمجها بطرق متنوعة في صميم التجربة الخاصة. فمن القرآن الكريم ينتخب الشاعر ما يمكن أن يساير لحظة المواجهة الحاسمة:

فيا موت انتظرني ريثما أنهي
تدابير الجنازة في الربيع الهش؛
حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صمود التين والزيتون في وجه
الزمان وجيشه...(٣٩).

والحقيقة أن في هذه الفقرة تناصا مركبا يحيل طرفه الأول على سورة التين، وبالتحديد في قوله تعالى: ﴿**والتين والزيتون، وطور سينين، وهذا البلد الأمين**﴾(٤٠)؛ بينما يتداخل طرفه الثاني إلى حد التشابه مع اشتغال شعري على الآيات نفسها.

وقد يلجأ الشاعر إلى الاستفادة من قصص القرآن، تلك التي تضيء الموت، أو تحكي عن بدئه... فالثابت في الكتب السماوية المقدسة وعلى رأسها القرآن أن تجربة الموت التي دشنها آدم وزوجه عندما عصيا أمر ربهما، وأكلا من الشجرة المحرمة، حدثت لأول مرة في تاريخ البشرية عندما قتل قابيل أخاه هابيل - ولدا آدم - والشاعر يستحضرها بطريقة يستثمر فيها خبرته الفنية، يقول:

... ربما أسرعت
في تعليم قابيل الرماية. ربما
أبطأت في تدريب أيوب على
الصبر الطويل...(٤١).

وبين الإسراع في تعليم قابيل الرماية، والإبطاء في تدريب أيوب على الصبر يتمدد حيز المعاناة الذي تهجس به الذات. ذلك أن الحدثين المستفادين من الفعلين: «أسرعت أبطأت»

ينسبان في الفقرة الشعرية إلى المتكلم باعتباره ذاتا مسؤولة عن النتيجة؛ كأن في الأمر تلميحا إلى أن الموت من صنع الإنسان نفسه، في الوقت الذي التفت إليه وأولاه تفكيرا وتبريرا يمكنه من أن يتكرر على مر الزمان في قوالب وحكايات منسوجة على حبكة قصة قابيل وهابيل، ومدعمة بشخوص قاتلة ومقتولة؛ أو عندما استهان بحدث الموت، وأسهم في بلورته بإيجاد وسائل تنفيذه. هكذا ينجح الشاعر، مرة أخرى، في تركيبه المزجي لقصتين قرآنيتين مختلفتين في مسارهما التراجيدي قصة قابيل، مرتكب الجريمة الكونية الأولى، وقصة أيوب الذي لم يكلف الإنسان نفسه عناء الاقتداء بصبره.

ومن المناصات الإسلامية التي تستثير الشاعر بدلالاتها العميقة كلام يذكره الإمام أبو حامد الغزالي عن صفة الموت وحالة الميت الذي «الذي ينكشف له بالموت ما لم يكن مكشوفا له في الحياة، كما قد ينكشف للمتيقظ ما لم يكن مكشوفا له في النوم. والناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا، وأول ما ينكشف له ما يضره وينفعه من حسناته وسيئاته، وقد كان ذلك مسطورا في كتاب مطوي في سر قلبه وكان يشغله عن الاطلاع عليه شواغل الدنيا، فإذا انقطعت الشواغل انكشف له جميع أعماله...»(٤٢) وغير خاف أن هذا المفهوم للموت يقلب كل المعادلات السابقة، ويجعل الموت استيقاظا حقيقيا من السبات الذي نسميه حياة؛ يقول محمود درويش:

وكان الحالمون يربتون القبرات النائمات
ويحلمون...
وقلت: إن متّ انتبهت...
لدي ما يكفي من الماضي
وينقصني غد...(٤٣).

حيث يرد التناص متلبسا بصورة تجريدية يهيمن عليها الزمن ونقيضه (الحلم)، ويتحول الموت إلى استيقاظ كأن الحياة نوم وسبات مؤقت... لكن الدلالة تتكسر وتتراجع عن الحمولة المعنوية التي يختزنها النص الديني بفعل الصفات التي يضفيها الشاعر على كل من الماضي والغد. هذه الصفات التي يلخصها رأي فريدريك نيتشه عندما يقول: «إذا كنا نعيش متجهين إلى الأمام، فإننا نفكر دائما متجهين إلى الوراء»(٤٤). فالشاعر يجعل الحياة متحققة في الماضي باعتباره حيزا قد تم عيشه، أما الغد فهو الناقص المفتوح على كل الاحتمالات، بما فيها احتمال الموت في أي لحظة... لذلك يبدو المتناص هنا محققا لدلالة السخرية بالزمن؛ رغم أن المعنى المقصود في كلام أبي حامد الغزالي «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا» منسجم مع الطرح القرآني الذي يجعل من الموت والحياة مجرد مراحل انتقالية تتغير خلالها وضعية الإنسان، كما في قوله تعالى: ﴿**كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم وإليه ترجعون**﴾(٤٥). إن الانتباه مقترن بالموت أو الغفلة لذلك فإن عمر الإنسان يصبح أكثر قصرا إذا

أمعنت الذات في انشغالاتها وشرودها مما يترتب عنه إقصاء للإحساس بالزمن، فيأتي الموت صادما ومنبها.

إن الاستناد إلى المرجعية الدينية في الجدارية يمثل خلفية فنية أكثر منها خلفية اعتقادية. كما أن استحضار النصوص الدينية لا يسعف في تكييف الذات مع حالة الشعور بالموت المرتقب، فهو خلاف ذلك يزيد من تعميق الإحساس بالاغتراب؛ الشيء الذي يدفع بالشاعر إلى تحويل تلك النصوص تحويلا يمكنها من الخضوع التركيبي لما تفتحه الدلالات الشعرية من آفاق. ثم إن هذا التحويل ينزع عن هذه النصوص هالاتها المقدسة، ويدمجها في صميم التراكم الثقافي المأثور.

ج - التناص الصوفي:

شكل التصوف رافدا ثرا من الروافد التي أخصبت تجربة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، فقد وجد الشعراء المعاصرون مسلكا فنيا وفكريا مهما في نصوص المتصوفة، انقسموا بشأنه إلى قسمين: قسم تأثر بالمضمون الصوفي فعمل على امتصاصه وإعادة صياغته وفق الخصوصية الإبداعية، وقسم آخر لفتته الفنية العالية التي تسم لغة المتصوفين، فاكتفى بنهج سلوكه اللغوي مبقيا على المسافة الفاصلة بين مضمونه ومضامينهم؛ ذلك أن التوق الصوفي إلى تحقيق الانعتاق من العالم الحسي من أجل التماهي مع الذات الإلهية استوجب ابتداع لغة قادرة على تنفيذ هذا الانعتاق وتأسيس ذلك التماهي.

إن اللغة الشعرية الحديثة في حد ذاتها شبيهة بلغة المتصوفة باعتبارها لغة منزاحة معجما وتركيبا. ومن ناحية أخرى وجد الشعراء العرب في موقف المتصوفة من الموت ملاذا وميدانا للانتصار عليه واختزاله في ما هو مادي وحسي لا يطول سوى الجسد، أو بالأحرى أصبح الموت مطلبا تعبر الذات من خلاله إلى خلودها حيث السعادة المطلقة. ففرحة المتصوف بالموت تطيح بتاريخ كامل من الخوف عند البشر.

وفي جدارية محمود درويش لحظات شعرية كثيفة تتوقف الذات - خلالها - عن المواجهة الضارية مع الموت لتعوضها بتأملات صوفية تحقق لها هدنة موفقة، فعندما يقول مثلا:

لم أولد لأعرف أنني سأموت، بل لأحب محتويات ظل
الله
يأخذني الجمال إلى الجميل
وأحب حبك، هكذا متحررا من ذاته وصفاته (٤٦).

يصبح الموت أمرا غير ذي بال، لأن غاية الذات من المجيء إلى هذا الوجود هي الحب. والحب في عرف المتصوفة هو الجوهر الذي تقوم عليه كل الحقائق والغايات، لاسيما إذا كان المحبوب هو الله أو «محتويات ظل الله» كما يعبر الشاعر عن ذلك. والمتصوفة وجدوا

في الحب العذري طريقة ومنهجا لإعلان عشقهم للذات الإلهية؛ ذلك أن هذا الغرض الشعري يماشي في طبيعته ولغته ما يطمحون إلى التعبير عنه. وقد كانت أشعار مجنون ليلى أفضل دليل لهم في إعلان طقوس عشقهم وتولههم، لأنه بوح سام متنزه عما هو جسدي حسي.

وإذا كان المتصوفة يوجهون كلامهم إلى مخاطب معلوم ولكنه مجرد لا تدركه الحواس، فإن محمود درويش لا يميل كثيرا إلى التجريد مادام الله مجسدا في محتويات ظله، أي في مخلوقاته الأرضية. وحسب المتصوف الكبير جلال الدين الرومي «ليس ظل الله سوى عبدالله الذي يكون ميتا بالنسبة إلى هذا العالم، حيا بالله»(٤٧). لكن الشاعر يوسع هذا المعنى بقوله: «محتويات ظل الله»، وفي ذلك تعدد وتنوع. وهكذا يصبح مدلول عبارة درويش أن الغاية من الوجود هي الحب جريا على الفهم الصوفي. وأكثر من ذلك تأتي عبارته «أحب حبك، هكذا متحررا من ذاته وصفاته» متناصة مع أبيات رابعة العدوية:

أحبك حبين: حب الهوى
وحبا لأنك أهل لذاكا
فأما الذي هو حب الهوى
فشغلي بذكرك عمن سواكا
وأما الذي أنت أهل له
فكشفك لي الحجب حتى أراكا
فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي
ولكن لك الحمد في ذا وذاكا(٤٨).

فهذا هو الحب المنزه عن ذاته وصفاته، أي الحب البعيد عما وضعوا له من مترادفات ومعان مرتبطة بالجسد والشهوة... حب متوجه إلى الذات الإلهية في أصفى ما يكون التوجه؛ فبه يقهر الموت، وقد وصفه أحد المتصوفة بأنه «كراهية البقاء في الدنيا»(٤٩).

وتتجه الجدارية في تناصها مع التصوف اتجاها جماليا تكتفي فيه بالإفادة من بعض الأشكال البنائية للنص الصوفي، مع اعتماد أسلوب التكثيف والإيجاز، مثلما نجد في هذه الفقرة:

أنا لست مني إن أتيت ولم أصل
أنا لست مني إن نطقت ولم أقل
أنا من تقول له الحروف الغامضات:
أكتب تكن!
واقرأ تجد!
وإذا أردت القول فافعل، يتحد

ضداك في المعنى...

وباطنك الشفيف هو القصد(٥٠).

فالذات تتحقق بالوصول والقول والكتابة والإيجاد والفعل؛ إذاك تكتسب اتحادها وانسجامها في نزوع لا يتغيا من الأشياء المحسوسة إلا ما يخدم الباطن... كأننا بهذه الرؤية نلخص مجمل الدلالات المتنوعة التي أنتجتها «مواقف» المتصوف الأعظم محمد بن عبد الجبار النفري. وقد رأينا سابقا كيف أن المتصوف لا يطمح عادة إلى تخليص النفس من الموت المادي، وإنما يطمح إلى تخليصها من التناقض مع ذاتها. وهذا ما يؤكده الشاعر في قوله:

وإذا أردت القول فافعل، يتحد

ضداك في المعنى...

وباطنك الشفيف هو القصد

وبهذا المفهوم يكون الموت انفصال الروح عن موطنها الإلهي، أي هو موت قائم في صميم حياة الجسد، ولربما كان هذا هو السبب في الحزن الكبير الذي يرافقهم طوال حياتهم البيولوجية، فهم يرغبون في بلوغ الموت الأكبر ذلك الذي يتحقق عندما تضيق الهوة، وتعبر الروح إلى خالقها كي تتوحد به. وهذا لا يعني أن الجدارية تتبنى هذا الطرح الوجداني والفكري الصوفي، فهي تكتفي بانتهاج طريق يوصلها إلى الباطن لترميم ما تراكم فيه من أعطاب، ولضخ مياه على أثر الجفاف العاطفي:

سأحلم، لا لأصلح أي معنى خارجي

بل كي أرمم داخلي المهجور من أثر

الجفاف العاطفي. حفظت قلبي كله

عن ظهر قلب: لم يعد متطفلا (٥١).

بالتناص الصوفي، إذن، تكتمل الأسلحة الثقافية التي تعتد بها جدارية محمود درويش وهي تنازل الموت في ميدان المعاني والرموز.

د - التناص الفلسفي:

بين الشعر والفلسفة علاقة السؤال الكوني؛ خصوصا إذا كان المسؤول عنه مفهوما ضاربا في المجهولية كالموت. لقد سبق أن بين سقراط أن غاية الفلسفة هي التدرب على مواجهة الموت، حيث قال عشية تنفيذ حكم الإعدام فيه وهو يخاطب أتباعه: «إن أولئك الذين يوجهون أنفسهم في الطريق الصحيح إلى الفلسفة يعدون أنفسهم لأن يموتوا. وإذا كان هذا صحيحا فهم إذن في الواقع يتطلعون إلى الموت طوال حياتهم، ومن غير المعقول إذن أن يضطربوا عندما يقدم الشيء الذي كانوا لأمد طويل يعدون أنفسهم له ويتوقعونه»(٥٢)، وإذا كانت الفلسفة اليونانية تحاول غلبة الموت والانتصار عليه بإعطاء القيمة الحقيقية للروح على حساب

الجسد، فإن الفلسفة الوجودية المعاصرة قد نفت الموت من مشروعها باعتبار أن الإنسان لا يمكنه أن يمر بتجربة موته الخاص، لأنه عندما يموت يكون الإحساس قد فارقه، أي أنه يعيش تجربتين منفصلتين لا تتمكن إحداهما من إدراك الأخرى... لذلك بادر الفيلسوف الألماني نيتشه إلى معالجة المشكلة بنظرية العود الأبدي التي ترى أن كل شيء يموت ينفتح من جديد في سيرورة مكتنفة بالاستمرارية والخلود.

من مثل هذه الخلفيات ينطلق خطاب الموت في جدارية محمود درويش في محاولة حثيثة لإقناع الذات بتخريجات شعرية تجتهد في إيجاد حلول لمشكلة الموت. ففي حوار الجدارية مع فكرة العود الأبدي، يتم انتقاء اللون الأخضر باعتباره لونا مميزا لأرض القصيدة، ومحيلا على طراوة الحقل والسنابل:

خضراء، أكتبها على نثر السنابل في
كتاب الحقل، قوسها امتلاء شاحب
فيها وفي. وكلما صادقت أو
آخيت سنبلة تعلمت البقاء من
الفناء وضده» أنا حبة القمح
التي ماتت لكي تخضر ثانية. في
موتي حياة ما...» [٥٣].

فالأخضر يدل على فصل الربيع مثلما يدل على الأمل[٥٤]؛ وبذلك تمثل القصيدة بأرضيتها الخضراء مجالا لإبداع خلود يوازي دورة الحياة والموت التي تعبرها حبة القمح في إيقاع متجدد ودائم. وعلى هذه الخضرة الممتزجة بامتلاء السنابل تخلق الذات طقسها في الكتابة لعلها تتحول إلى هذه الحبة التي تموت لكي تخضر ثانية؛ ويبدو الشاعر، هنا، مرددا على طريقته الخاصة ما سبق أن عبر عنه الفيلسوف نيتشه، عندما قال: «كل شيء يمضي، كل شيء يعود، وتدور إلى الأبد عجلة الوجود، كل شيء يموت، كل شيء يتفتح من جديد، وخالدا يمضي زمن الوجود. الأشياء كلها تعود في خلود، ونحن أنفسنا كنا بالفعل مرات لا حصر لها ومعنا كل الأشياء...» [٥٥]. وهذا هو المعنى نفسه الذي يهجس به قول درويش وهو يخاطب الموت:

مالك من حياتي حين أملأها
ولي منك التأمل في الكواكب:
لم يمت أحد تماما. تلك أرواح
تغير شكلها ومقامها [٥٦].

وهو معنى موصول بفكرة العود الأبدي التي قال بها نيتشه، وبفكرة التناسخ التي شاعت بين الهنود وغيرهم من الأمم، و«مؤداها أن روح الميت تنتقل إلى موجود أعلى، أو أدنى لتنعم أو

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 35 أبريل - يونيو 2007

تعذب جزاء على سلوك صاحبها الذي مات. ومعنى ذلك عندهم أن نفسا واحدة تتناسخها أبدان مختلفة إنسانية كانت أم حيوانية أم نباتية»[٥٧].

وقد يحتد شعور الذات باغترابها إلى درجة تبني روح العبث التي فشت في الاتجاهات الوجودية المعاصرة، فتضرب عن كل توجه اعتقادي بالماهية:

الرياح شمالية

والرياح جنوبية

تشرق الشمس من ذاتها

تغرب الشمس في ذاتها

لا وجود إذ

والزمن

كان أمس

سدى في سدى[٥٨].

فهنا تنفصل الموجودات (الرياح - الشمس - الزمن) عن أصولها الميتافيزيقية، وتبدو قائمة أو زائلة من دون مبرر علوي مفترض. وهي لا تعتد إلا بوجودها الفيزيائي الميكانيكي الشيء الذي يحول الزمن إلى بطل تراجيدي في مأساة الحياة العبثية... كما أن الذات تكشف عن عريها، وتميط عنه كل غطاء من شأنه أن يحميها من الشعور بالضجر، ذلك الضجر الذي خبره «أنطوان روكنتان» - بطل «الغثيان» لجان بول سارتر - فتكتفي بتوثيق مباشر للحركة الدائرية للزمن ولأشيائه التي لا تنفك تكرر نفسها بطريقة متشابهة.

هـ - التناص الأدبي

يقول الناقد سمير الحاج شاهين: «إن اللحظة الشعرية هي التي تبقى. إنها تمتلك طريقتها الخاصة بالدوام. إنه يبدو أنه ليس لها بداية ولا نهاية، وهذه أقصى درجة يمكنها أن تبلغها. إنها فريدة من نوعها فغير المألوف يهيئ للوحي. وهي بالتالي ليست بحاجة إلى أن تكرر نفسها، أي أن تبدأ من جديد، كما أنها لا تترك شيئا يتجاوزها بما أنها تحوي في طور الكمون كل إمكانات المستقبل التي ترهص وتتنبأ بها أي أنها لا تنتهي»[٥٩]. إن الوصف الذي تضفيه هذه القولة على اللحظة الشعرية يتضاعف إن نحن سلطناه على جدارية محمود درويش؛ فهي قصيدة تلملم بين فقراتها كل العناصر التي تمكنها من هزم الموت في مواجهة يتكثف خلالها سلاح الرمز، لأنها تمثل «لحظة التحدي الأخيرة بين لغة وذاكرة من جهة، ونهاية كانت تقترب بسرعة. فمن غير الشاعر يستطيع منازلة الموت بهذه الطريقة وذاك الدفق وهذا البوح؟ وإذا كان الشعر في الأساس تمرينا على مقاومة الموت والامحاء، فإن الذي فعله محمود درويش هنا هو امتحان اللغة والقصيدة والذات في ميدان ساخن للغاية، ما من شأنه أن يشد أنفاس القارئ أو يقطعها ترقبا

وانتظارا وتوترا وخفقان قلب»[٦٠]. وبما أن الذات الشاعرة كانت تواجه قوة خارقة فقد كانت تحتاج إلى إمدادات أخرى تصل تباعا من الذاكرة. إنها إمدادات الشعراء الذين شغلهم موضوع الموت، فتفرغوا له كل على طريقته؛ فمنهم المسالم الراضي بمصيره، ولكن بشروطه الخاصة التي ضمنها نصوصه كحالة جبران خليل جبران، ذاك الذي جعل الموت بابا للوصول إلى الأبدية الخالدة. ويكاد هذا الشاعر يكون من القلائل الذين أعلنوا عن ابتهاج مدهش لمقدم الموت، وهيأوا له ما يليق به من مظاهر الحفاوة والترحيب. ففي قصيدته «جمال الموت» نكاد نشم روائح البخور والصندل تتعالى في طقس شبيه بعرس مقدس. وتبدو ذات الشاعر، خلال ذلك، نشوانة وهي تخط سطور الوصية الأخيرة مدفوعة إلى ذلك بإيمان عميق بأن الخلود الحقيقي يتحقق بعد أن تتخلص الذات من عفونة الجسد وتعود إلى طهرها البدئي:

«**اخلعوا هذه الأثواب ودلوني عاريا إلى قلب الأرض. مددوني ببطء وهدوء على صدر أمي. اغمروني بالتراب الناعم وألقوا مع كل حفنة قبضة من بذور السوسن والياسمين والنسرين فتنبت على قبري ممتصة عناصر جسدي، وتنمو ناشرة في الهواء رائحة قلبي، وتتعالى رافعة في وجه الشمس سرائر راحتي، وتتمايل مع النسيم مذكرة عابر الطريق بماضي ميولي وأحلامي...**»[٦١].

يلتقط محمود درويش هذا الصوت الجبراني الممعن في رومانسيته ليعيد إنتاجه وفق التجربة الخاصة إنتاجا يكاد يكون مقلوبا ومقابلا له في كل الجوانب، يقول:

... سأقول: صبوني
بحرف النون، حيث تعب روحي
(...). وامشوا
صامتين معي على خطوات أجدادي
ووقع الناي في أزلي. ولا
تضعوا على قبري البنفسج، فهو
زهر المحبطين يذكر الموتى بموت
الحب قبل أوانه. وضعوا على
التابوت سبع سنابل خضراء إن
وجدت، وبعض شقائق النعمان إن
وجدت. وإلا فاتركوا ورد
الكنائس للكنائس والعرائس[٦٢].

يأخذ درويش من قصيدة درويش (جمال الموت) سياقها الجنائزي المتمثل في وصية الدفن وطقس التجهيز. ويعمد بعد ذلك إلى مخالفة بنود الوصية الجبرانية ببنود يجدها مسايرة

لقناعاته التي يؤطرها اعتقاد مختلف. ففي الوقت الذي يرضخ فيه جبران لاعتقادات مسيحية تمجد الموت لكنها تظل متشبثة بالحياة، ويتجلى هذا في طلبه زرع بذور السوسن والياسمين والنسرين كي تمتص عناصر جسده وتنمو فوق سطح الأرض ليراها العابرون، وفي ذلك توق إلى الانبعاث من جديد عبر جسد الطبيعة[٦٣]، كما أن درويش يستحسن وضع سبع سنابل خضراء على تابوته أو بعض شقائق النعمان، ويرفض البنفسج لأنه (زهر المحبطين يذكر الموتى بموت الحب قبل أوانه)، ولعل إيثاره السنابل السبع مبرر بمرجعها القرآني، حيث يقول الله تعالى: ﴿**مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة. والله يضاعف لمن يشاء والله واسع عليم**﴾[٦٤]. أما شقائق النعمان فهي زهور أدونيس المعروفة باعتبارها رمز التجدد والخصوبة. ومن هنا يتضح التقابل في الطقسين: دلوني (جبران) تقابلها صبوني (درويش)، وزهور السوسن والياسمين والنسرين (جبران) تقابلها سبع سنابل وشقائق النعمان (درويش).

ويتعاقب الشعراء على إمداد الجدارية بما تحتاجه من عون إشاري أو نصي، حتى تتمكن الذات من توسيع معانيها وهي تواجه المعنى الأعظم للموت. ففي غيبوبة المخدر(*) تستدعي الذاكرة أسماء الشعراء التي استعصت على الموت والنسيان:

رأيت «ريني شار»
يجلس مع «هيدجر»
على بعد مترين مني،
رأيتهما يشربان النبيذ
ولا يبحثان عن الشعر...
كان الحوار شعاعا
وكان غد عابر ينتظر[٦٥].

فالنبيذ هو الذي جمع الفيلسوف بالشاعر، لا الحديث عن الشعر، لكن حوارهما الذي ينعته بالشعاع يتجاوز لغة الكلام إلى تواصل رمزي خارق، كأننا بهيدجر يعيد على مسامعنا ما سبق أن استخلصه من مقاربته لشعر هولدرلين عندما قال: «**علينا نحن الشعراء أن نعري رؤوسنا تحت صواعق الرب، وأن نلتقط برقه بيدنا، وأن نقدم للشعب الهدية السماوية تحت وشاح النشيد...**»[٦٦]. وليست هذه الهدية السماوية سوى الكلام الشعري الذي يعتبر أكثر الطرق توفقا في مواجهة الموت، «لأن الوجود الشعري لا يتحرك بين الأشياء على أساس إرادي، ولأنه كذلك فهو لا يقتحم الأشياء، لا يلبسها بما ليس عندها. بل ينفتح صوبها برؤية خالصة. فتتكشف كما هي بريئة وعارية... وفي هذه اللحظة يصير الشاعر

(*) المخدر الذي أخضع له الشاعر عندما أجريت له عملية جراحية على القلب بباريس، فرأى الموت قريبا، وبعده كتب نص الجدارية.

وهـو في الوجـود الزمنـي لا زمنيا أي فوق الموت وخلفه»[٦٧]، وبعبارة هولدرلين الشهيرة: ما يبقى يؤسسه الشعراء.

هكذا يستحضر درويش الشعراء الذين يمتلكون وعيا حادا بالموت في علاقته بذواتهم، ليخلق مع نصوصهم حوارا عميقا، أو ليملأ بأسمائهم وبشذراتهم ثغرات ظلت فارغة في الجدارية، أو تركها الشاعر متعمدا لتكون حضنا يستمد المؤازرة الرمزية من أولئك الذين سبقوه إلى اختبار المواجهة الصعبة مع المجهول. ولم يكن من اليسر عليه أن يتجاوز تجربة أبي العلاء المعري التي تعتبر فريدة في تراثنا الأدبي، لأن هذا الشيخ الكفيف خاض تجربة مواجهة الموت على جبهتين: جبهة الإبداع وجبهة السلوك اليومي، فغدا بذلك علامة دالة على مأساة الوجود. وعندما يقول درويش في جداريته:

رأيت المعري يطرد نقاده

من قصيدته:

لست أعمى

لأبصر ما تبصرون،

فإن البصيرة نور يؤدي

إلى عدم... أوجنون[٦٨].

فإنه يعني بذلك التأكيد على غربة المعري بين أهل زمانه، أولئك الذين تجنوا عليه عندما أولوا شعره تأويلا سطحيا، ولم يقدروا على الغوص العميق في بحار معانيه، فما كان منه إلا أن صرخ فيهم ببيته الشهير:

أعمى البصيرة لا يهديه ناظره
إذ كل أعمى لديه من عصا هاد[٦٩].

لقد بحث المعري في الموت طوال عمره الإبداعي، وقلب النظر في شتى المناحي عساه يظفر ببصيص نور يلجم شلال الحيرة الذي استبد به لزمن طويل، فإذا به يرتد منكسا:

وروم الفتى ما قد طوى الله علمه
يعد جنونا أو شبيه جنون[٧٠].

وهذا المعنى هو ما يعيد درويش صياغته في قوله من الفقرة السابقة:

فإن البصيرة نور يؤدي

إلى عدم... أو جنون

كأن درويش بذلك يستسلم للخلاصة التي وصل إليها سلفه، وعليه أن يلتفت حواليه، وألا يمد بصره أو بصيرته إلى الما وراء، فلا يزال فوق الأرض ما يستحق الاهتمام:

أيها الموت انتظرني خارج الأرض

انتظرني في بلادك، ريثما أنهي

حديثا عابرا مع ما تبقى من حياتي
قرب خيمتك، انتظرني ريثما أنهي
قراءة طرفة بن العبد. يغريني
الوجوديون باستنزاف كل هنيهة
حرية، وعدالة، ونبيذ آلهة...[٧١].

لم يبق، إذن، إلا طرفة بن العبد، الشاعر الذي يصطفيه درويش ليكون رفيقا في ما تبقى من أيام... فهو الذي اقتنع - رغم حداثة السن - بأن الموت حقيقة ماثلة للعيان في كل لحظة. لقد كان طرفة قريبا في توجهه من الوجوديين الذين أعلنوا عبثية الحياة، تلك الحياة التي لا تستند - حسب رأيهم - على أي أساس ماهوي... فالوجود عدم، والموت بذرة كامنة في جسد الحي منذ ولادته، وليست تجربة دخيلة. لقد أدرك الشاعر الجاهلي الشاب أنه من العبث إضاعة هذه الفرصة الوجيزة بعيدا عن اللذة:

كريم يروي نفسه في حياته ... ستعلم إن متنا غدا أينا الصدي
أرى قبر نحّام بخيل بماله ... كقبر غوي في البطالة مفسد
ترى جثوتين من تراب عليهما ... صفائح صم من صفيح منضد
أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة ... وما تنقص الأيام والدهر ينفد[٧٢].

وعلى هذا الأساس الفكري يقصد درويش بعبارة «انتظرني ريثما أنهي قراءة طرفة بن العبد» الرغبة في تدارك ما ضاع من وقت في سؤال ليس له من جواب. كما يستخدم كلمة «قراءة» لا للدلالة على المزيد من طلب المعرفة، بل ليتخذها كناية عن تنفيذ ما أوصى به طرفة من استنزاف كل هنيهة في ما يعطي للحياة معنى. ذلك المعنى الذي تكثفه عبارة «حرية، وعدالة، ونبيذ آلهة».

هكذا يسعف التناص الأدبي شقوق الجدارية وبياضاتها، ويتحد الأدباء والشعراء المستدعون إلى وليمتها الرمزية من أجل عزف سيمفونية متناغمة، رغم التفاوت الزمني والتكويني الذي يميز بعضهم عن بعض. فلقد كانوا أصواتا متضامنة ومتعاونة في إعلاء قصيدة الموت إلى جدارها... ثم إن الخبرة الفنية التي يتميز بها محمود درويش مكنته من أن يحسن الاستدعاء، وأن ينادي على كل واحد في الوقت المناسب فاتحا باب السياق على مصراعيه: كل يقول كلامه ويمضي إلى أبديته، وكل يترك أثره العميق على لغة اختارت الانفتاح الثقافي مسعى ومأوى؛ فاستضاءت الجدارية بما وهبوا وأعطوا، وأضاء الموت من جراء ذلك جنبات هذه التجربة التي كتبت على إيقاع صخبه وصمته.

خلاصة

تأسيسا على إنصاتنا لمعجم جدارية محمود درويش وتركيبها ومستوياتها التناصية نستنتج أنه عندما يمتنع على الذات إيجاد انسجام للظواهر التي يستعصي عليها تفسيرها، فإنها ترتد إلى نفسها لكي تقلب في متاع الذاكرة، أو تنبش الواقع باحثة عما يقيم للأشياء والأفكار توازنها. ولما كان الموت مفهوما تجريديا أو شيئا منعدما باعتبار أن حضوره يلغي كل وجود، فقد كان على اللغة الشعرية أن تخلق الفوضى في مفرداتها، وتعيد ترصيفها في بنيات تركيبية تجتهد في التنكيل بالموت عن طريق بناء صور متعددة له... كما لو أن هذه الصور تبرز - عن طريق خطوطها وألوانها - تلك المناطق الخفية في جسده الشفاف والخفي. فالخطة الهجومية أو الدفاعية التي تبتدر بها الذات عدوها تتجلى في كشف غموضه، لتسدد له بعد ذلك الضربات المتتالية. وهذه الضربات تتجلى في تلك الصور الساخرة التي رسمها الشاعر ليحدد بها دلالات الموت، فاتخذ أبعادا مختلفة متراوحة بين السخرية والمفارقة والحسية. كل ذلك، والشاعر ينتقل بين الواقع وذاكرته ومخيلته، لا لينتخب من هذا الواقع صوره، بل ليتمكن من تشخيص الموت وتجسيده ونفي المجهولية عن مفهومه. لقد كان الشاعر في بعض الأحيان ميالا إلى تعرية سلوكات الموت مرة باتهامه بالخديعة والمكر، ومرة بافتقاده الشهامة والشجاعة، وفي ذلك إسقاط للصفات البشرية المنحطة على هذا المفهوم الذي دوخ البشر على امتداد الأزمنة السحيقة. وبذلك تكون الذات الشاعرة قد حققت نصرا رمزيا وهي تواجه عدوها الميتافيزيقي مؤازرة في ذلك بتلك الحمولات التراثية والدينية والثقافية الهائلة التي أحسن الشاعر محمود درويش استثمارها على مستوى التناص.

هوامش البحث

1 من حوار أجري مع الشاعر محمود درويش: «الشعر اختصاصي» ـ أجراه عزت القمحاوي وعبلة الرويني ـ جريدة أخبار الأدب ـ العدد: ٣٩٦ ـ الأحد ١١ فبراير ٢٠٠١ ـ ص ٧.

2 الشعر اختصاصي (حوار مع محمود درويش) ـ أجراه كل من عزت القمحاوي وعبلة الرويني ـ جريدة أخبار الأدب ـ العدد ٣٩٦ ـ الأحد ١١ فبراير ٢٠٠١ ـ ص ٧ .

3 جدارية محمود درويش ـ رياض الريس للكتب والنشر ـ بيروت، ٢٠٠٠ ـ ص ٥٥ .

4 جدارية محمود درويش (م. س) ص ١١ .

5 محمود درويش وسميح القاسم ـ الرسائل ـ دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ١١٦ .

6 ريجيس جوليفييه ـ المذاهب الوجودية ـ ترجمة: فؤاد كامل ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ القاهرة (د ت)، ص ١٠٠ .

7 يمكن الرجوع إلى حالات مشابهة في كتاب: الحياة بعد الموت ـ ناصر الدسوقي ـ منشورات جروس بريس ـ طرابلس (لبنان) ١٩٩٣ ـ ص ١٠٦ وما بعدها.

8 جدارية محمود درويش ـ رياض الريس للكتب والنشر (م. س) ـ ص ٥٢ .

9 خليل الشيخ ـ جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها ـ مجلة نزوى ـ العدد ٢٥ ـ يناير ٢٠٠١ ـ ص ١٢٣ .

10 جزء من الكلمة التي وضعها الناشر على ظهر غلاف جدارية محمود درويش.

11 جدارية محمود درويش (م. س) ـ ص ٥٤ و٥٥ .

12 سمير الحاج شاهين ـ لحظة الأبدية: دراسة الزمن في أدب القرن العشرين ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٨٠ ـ ص ٤٢ .

13 محمد مفتاح ـ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ـ دار التنوير للطباعة والنشر ـ بيروت، ١٩٨٥، ص ١٣١ و١٣٢ .

14 عبد الحميد أبو هشهش: المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش ـ ضمن كتاب: زيتونة المنفى: دراسات في شعر محمود درويش ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، ١٩٩٨، ص ١٧٠ .

15 عبد الرحمن ياغي ـ محمود درويش في مرحلة النضج والتفوق، ضمن كتاب: زيتونة المنفى (م. س)، ص ١٢٥ .

16 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ١٧ .

17 أوفيد ـ مسخ الكائنات ـ ترجمة وتقديم: د. ثروت عكاشة (م. س)، ص ٢٣٥ .

18 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٢٠ .

19 يراجع كتاب: الغصن الذهبي ـ جيمس فريزر ـ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط٣، بيروت ١٩٨٢، الفصل التاسع: طقوس أدونيس.

20 فاضل عبد الواحد علي ـ ملحمة جلجامش ـ مجلة عالم الفكر ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الأول ـ أبريل، مايو، يونيو ١٩٨٥، ص ٣٥ .

21 المرجع السابق ـ ص ٣٦ .

22 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٨١ و٨٢ .

23 فاضل عبد الواحد علي ـ ملحمة جلجامش ـ مجلة عالم الفكر (م. س)، ص ٤٤٣ .

24 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٨٣ و٨٤ .

25 المرأة التي عثر عليها جلجامش في طريق رحلته، وتدعى صاحبة الحانة وهي التي ذكرته بأن الموت حقيقة ملازمة للحياة وأنه نهاية لها(فاضل عبد الواحد علي ـ ملحمة جلجامش ـ مجلة عالم الفكر (م. س)، ص ٤٥ .

26 المرجع السابق ـ ص ٤٦ .

27 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٨٤ و٨٥ .

28 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٨١ .

29 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ١٠ .

30 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٥٩ و٦٠ .

31 سورة البقرة ـ الآية ٣٥ .

32 سورة طه ـ الآية ١٢٠ .

33 La Sainte Bible. Société Biblique de Genève. P 3 - 4.

34 علي الشوك ـ الأساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة ـ شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع ـ الرباط ١٩٨٩ ـ ص ٦٨ .

35 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٤٢ و٤٣ .

36 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ١٤ .

37 المصدر نفسه، ص ٩٢ .

38 رجاء النقاش ـ محمود درويش: شاعر الأرض المحتلة، سلسلة الهلال ـ دار الهلال ـ القاهرة، يوليو ١٩٦٩، ص ٢٠٣ .

39 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٤٩ .

40 سورة التين، الآيات: ١ ـ ٢ ـ ٣ .

41 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٦١ .

42 الإمام أبو حامد الغزالي ـ إحياء علوم الدين ـ دار المعرفة ـ بيروت (د. ت)، ج ٤، ص ٤٩٤ .

43 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٩٧ .

44 ريجيس جوليفييه ـ المذاهب الوجودية ـ ترجمة: فؤاد كامل ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة (د. ت)، ص ٥٥ .

45 سورة البقرة ـ الآية ٢٨ .

46 جدارية محمود درويش.

47 جلال الدين الرومي ـ مثنوي ـ ترجمة وشرح ودراسة: محمد عبد السلام كفافي ـ المكتبة العصرية ـ صيدا، بيروت ١٩٦٩ ـ ج١، ص ١١٣ .

48 الإمام أبو حامد الغزالي ـ إحياء علوم الدين ـ ج٤ (م. س)، ص ٣١٠ و٣١١ .

49 المصدر نفسه، ص ٣١١ .

50 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٢٥ .

51 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٧٨ .

52 جيمس ب. كارس ـ الموت والوجود ـ ترجمة: بدر الديب (م. س)، ص ١٩ .

53 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٦٨ .

54 Henri Morier, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, Presses Universitaires de France, 3ème édit. 1981, p 1087.

55 الموت في الفكر الغربي ـ ترجمة: كامل يوسف حسين ـ سلسلة عالم المعرفة ـ العدد ٧٦ (الكويت)، ص ٢١٦ .

56 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٥٢ .
57 ناصر الدسوقي ـ الحياة بعد الموت (م. س)، ص ٣٩ .
58 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٨٧ و٨٨ .
59 سمير الحاج شاهين ـ لحظة الأبدية: دراسة الزمان في أدب القرن العشرين (م. س)، ص ٢٤٩ .
60 جزء من الكلمة التي وضعها الناشر على ظهر غلاف جدارية محمود درويش.
61 جبران خليل جبران ـ دمعة وابتسامة ـ المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية ـ (لم تذكر دار النشر) ـ بيروت ١٩٨٥، ص ٣٢٣ .
62 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٥٠ .
63 نرجح أن محمود درويش على الحديث الذي روي فيه أن قيس بن عاصم المنقري قال للنبي صلى الله عليه وسلم: اتل علي مما أنزل عليك، فقرأ عليه سورة «الرحمن»، فقال: أعدها، فأعادها ثلاثا، فقال: والله إن له لطلاوة، وإن عليه لحلاوة، وإن أسفله لمغدق، وإن أعلاه لمثمر، وما يقول هذا بشر، وأنا أشهد أن لا إله إلا الله وأنك رسول الله.
كما نرجح أنه اطلع على الحديث الذي روي عن علي رضي الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «لكل شيء عروس وعروس القرآن سورة الرحمن».
ـ تفسير ابن كثير لسورة الرحمن.
64 سورة البقرة ـ الآية ٢٦١ .
65 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٣٠ و٣١ .
66 Martin Heidegger , Approche de Holderlin , Gallimard , 1968 . P 56.
67 محمد حمود ـ الحداثة في الشعر العربي: بيانها ومظاهرها ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت، ١٩٨٦، ص ٢٨٢ و٢٨٣ .
68 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٣١ و٣٢ .
69 أبو العلاء المعري ـ اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ـ تقديم: عمر أبو النصر ـ دار الجيل ـ بيروت، ١٩٦٩، ص ٢٢٢ .
70 أبو العلاء المعري ـ الموسوعة الشعرية (قرص مدمج) ـ الإصدار: ١ ـ المجمع الثقافي ـ أبو ظبي ـ (بحث: مادة «جنون»).
71 جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٤٩ .
72 الزوزني ـ شرح المعلقات السبع ـ دار الجيل ـ بيروت ١٩٧٢، ص ٨٤ و٨٥ .

خطاب ما بعد البنيوية في النقد المغربي الحديث (في التنظير والإنجاز)

د.محمد مريني[*]

١ - الأصول النظرية للخطاب

قدم الخطاب البنيوي منهجيات هائلة لدراسة النصوص الأدبية، سواء على مستوى الفرضيات النظرية أو على مستوى الأدوات الإجرائية، وتمكن النقاد - في إطار هذا المنهج - من ضبط الآليات التي تحكم صناعة الأدب، والكشف عن البنيات التي تنظم اشتغاله وتداوله وتحولاته. لكن اكتفاء هذا المنهج بالتحليل المحايث الذي يجعل النص بنية لغوية مكتفية بذاتها معزولة عن إطارها المرجعي جعله عرضة للاتهام بالقصور.

لذلك ظهرت بعض المواقف - من داخل البنيوية نفسها - التي ترى أن دراسة البنى الداخلية للنص لن تكون مثمرة إلا إذا تم الربط بينها وبين الحقل الأوسع للعلاقات المحيطة بها. يقول «تزفتان تودوروف» T.Todorov في هذا الإطار:

«إن الناقد الذي يزعم وضع حدود جغرافية للوحدات، انطلاقا من النسيج المنغلق لعمل تام، سيكون مجبرا على وضع حدود مزيفة»[١].

أما جيرار جينيت G.Genette فيرى أن انغلاق النص، لا يمكن أن يشكل إلا لحظة شبيهة بـ «الشك الديكارتي»؛ يجب أن يعقبها - بعد ذلك - انفتاح، يعمل على ربط الجسور بين العناصر الداخلية للنص والحقل الأوسع للعلاقات المحيطة به[٢].

(*) أستاذ باحث متخصص في النقد الحديث - المغرب.

لذلك فقد ظهرت مقاربات جديدة تمد جسور التواصل بين البنيوية من جهة، والعلوم الإنسانية المختلفة، خاصة علم الاجتماع وعلم النفس، ونظريات التواصل؛ لتحقق الانتقال من الحد البنيوي للنص إلى الحد الوظيفي، ومن السكوني إلى الدينامي، ومن المنغلق إلى المنفتح. يشكل هذا النوع من المقاربات ما يترجم له - عند مجموعة من الدارسين - بـ«خطاب ما بعد البنيوية»[٣].

ونحن معنيون هنا بالتعريف بأهم الأبحاث التي قدمت في هذا الإطار:

١ - ١ - يمكن التعريف، في البداية، بالمحاولات التي استهدفت الربط بين الدراسات اللغوية الحديثة وعلم النفس. لا بأس من التنبيه هنا على أن هذا التعريف يتجاوز ما قدمته نظرية التحليل النفسي الفرويدي؛ لأن التركيز سيكون هنا على الدراسات التي اهتمت بما يمكن تسميته «نفسانية النص»، ولا شك في أن هذا النوع من الدراسات كان ثمرة التواصل الذي تم بين «البنيوية» و«علم النفس». وهذا أمر لم يتحقق عند فرويد[٤]، الذي كانت تحليلاته ذات طابع بيوغرافي في الأساس. وقد قال عنه «تودوروف» بحق:

«لقد أنجز فرويد دراسات للأعمال الأدبية، وهي دراسات لا ينبغي نسبتها إلى الأدب، ولكن للتحليل النفسي. والعلوم الإنسانية الأخرى يمكن أن تستفيد من الأدب كمادة أولية من أجل تحليلاتها، وفي حالة ما إذا كانت تلك الأبحاث جيدة فإنها ستؤلف جزءا من العلم المعني وليس وثيقة أدبية»[٥].

١ - ١ - ١ - يمكن الوقوف، في البداية، عند أطروحة «النقد النفساني: la psychocritique» لـ «شارل مورون: Charles Mauron»، الذي قدم مشروعه في كتاب تحت عنوان: «من المجازات الحصرية إلى الأسطورة الشخصية»[٦].

إن الهدف من دراسة الشخصية اللاواعية هو تحديد ما يسميه «مورون» الأسطورة الشخصية للمبدع. وما يعنيه بالأسطورة الشخصية هو مجموعة من الخصائص الدفينة في لا شعور المبدع. وهي في نظره حقيقة داخلية لا يعرف عنها الوعي إلا صورة شاشوية Image Ecran[٧].

إلى هنا لا يكون «شارل مورون» قد أضاف جديدا بالقياس إلى ما طرحه فرويد في نظرية التحليل النفسي للأدب. لكن الجديد الذي جاء به «مورون» يتمثل في «منهج» الوصول إلى الأسطورة الشخصية للمبدع. فما هي المراحل التي يقترحها للوصول إلى هذه الأسطورة؟

يتم ذلك من خلال الخطوات التالية:

- تنضيد النصوص، وذلك اعتمادا على تحديد شبكة من «التداعيات» الملحة، التي تتبدى في شكل صور تحيل على اللاوعي.
- إعادة تركيب هذه الصور، من خلال تحديد طريقة انتظامها داخل النص.

- البحث عن الأسطورة الشخصية للمبدع؛ ذلك أن التركيب السابق يوقف على عناصر متماثلة تكون شبكة دلالية، تحيل على الأسطورة الشخصية للمبدع.

- تقويم النتائج المحصل عليها، مع ربط ذلك بالإبداعات الأخرى للمؤلف، مما من شأنه أن يؤكد وجود الأسطورة الشخصية التي تحدث عنها الناقد.

بهذا يمكن القول إن «شارل مورون» قد حاول - في الوقت نفسه - استيعاب وتجاوز التحليل النفسي الفرويدي. وعموما يلاحظ وجود خلفية «ألسنية» تحكم هذه القراءة النقدية، ويتجلى ذلك في تركيزه على النص في استخلاص ما يسميه «الأسطورة الشخصية للمبدع»(*).

١ - ١ - ٢ - ومن المحاولات التي يمكن إدراجها في هذه الإطار أيضا ما قدمه «جاك لاكان: J. Lacan» في «كتاباته» Ecrits[٨] لقد كان «لاكان» واحدا من تلامذة «فرويد». وحاول إعادة صياغة مقولات التحليل النفسي الفرويدي، اعتمادا على مفاهيم «علم الألسنية».

يمكن الوقوف هنا على الخصوص عند الفصل الذي خصصه لدراسة قصة «الرسالة المسروقة» لـ «إدجار ألان بو» .E.A.POE الفصل تحت عنوان: «حلقة دراسية حول الرسالة المسروقة»[٩].

يشتغل «لاكان» هنا على البنى اللغوية للقصة؛ بحيث يرى أن الكيفية التي يستخدم بها «إدجار ألان بو» اللغة يضع القصة في سياق جديد. ذلك أن محتوى الرسالة لا يتحدد بطريقة مباشرة، ولكن يتحدد من خلال موقعها ضمن الذوات الثلاث (الملك - الملكة - الوزير).

تقوم الرسالة هنا بدور «الدال» على النوايا غير الواعية لهذه الذات؛ إن ما يمثل الذات تمثيلا حقيقيا - في نظر لاكان - هو اللاشعور. يحقق الفرد ذاته عندما يصنع عالما خياليا انطلاقا من شبكة الرموز الموجودة في اللاشعور. هكذا يتخذ «لاكان» من هذه القصة مثالا لتوضيح فكرة أساسية في التحليل النفسي، مفادها أن النظام الرمزي هو الذي يحدد الذات[١٠].

١ - ١ - ٣ - ومن المقاربات التي يمكن إدراجها في هذا الإطار أيضا ما أطلق عليه «جون بيلمان نويل: J. B.Noël «التحليل النصي: Textanalyse»، وهو يبحث من خلال هذا التحليل عما يسميه «لاشعور النص»[١١]، في مقابل التحليل النفسي الذي كان يهتم بـ«لاشعور المبدع» أو «لا شعور الشخصيات» في أحسن الأحوال، فإن «بيلمان نويل» يدعو إلى إهمال مؤلف العمل الأدبي، والتعامل مع النص في استقلال تام عن صاحبه. وإذا كان النص الأدبي من إبداع كاتب ما فهذا لا يعني أنه ملك له. لذلك فهو يرى أن تحليل حياة الكاتب من أجل دراسة عمله الأدبي يماثل القيام بتحليل نفسي لأم المريض بدل المريض نفسه[١٢]. عندما نقول «لا شعور النص» لا يعني ذلك - في نظر بيلمان نويل - أن هناك رسالة مبعوثة من مرسل إلى متلق. ليس هناك - في نظره - من نرسل إليه «تلغراف»، ولا مستقبل يفك الألغاز. هناك فقط الرغبة الباعثة على الكلام، وبه ينجز النص إشباعه الوحيد. فهو لا ينتظر من يجيبه أو يتجاوب مع حبه أو يحبه.

(*) يبدو أن «السيد فينيكل» هو أحد الذين قاموا بتبسيط نظرية التحليل النفسي بطريقة مدرسية.

ويتمثل «لا شعور النص» - في نظر بيلمان نويل - في تلك الفراغات التي يحتوى عليها النص الأدبي، وهي فراغات يمكنها أن تصرخ في صمت، وهي في ذلك شبيهة بصراخ الغرائز من أعماق اللاشعور. يحيل هذا المفهوم على إمكانات التدليل في النص أكثر مما يحيل على شيء محدد فيه، لهذا فإن «لا شعور النص» يشمل كل القيم الدلالية التي يخفيها النص، ولهذه القيم قابلية للظهور عند كل قراءة متجددة.

أخلص إلى القول: إن القاسم المشترك بين هذه النظريات النقدية النفسية جميعا، هو أنها استهدفت الربط بين الدراسات اللغوية الحديثة وعلم النفس في إطار خطاب ما بعد البنيوية.

١ - ٢ - سيتخذ النقد الاجتماعي - من جهته - المسار نفسه، وذلك من خلال الاتجاه نحو دراسة الأعمال الأدبية من الداخل. ولا شك في أن النظريات المقدمة في هذا الإطار جد متنوعة، لكن الذي يجمع بينها جميعا هو محاولة تحديد «الاجتماعي» من خلال «اللساني»، وهذا ما يفسر التسمية التي اقترحها هنا أحد رواد هذا الاتجاه، وهي: «علم اجتماع النص: La sociologie du texte».

سنكتفي بالإشارة هنا إلى إسهامات ثلاثة نقاد، هم: ميخائيل باختين M. Bakhtine- بيير زيما P. Zima- جوليا كريستيفا J. Kristeva.

١ - ٢ - ١ - لقد كان باختين يصدر في أطروحاته حول الرواية عن خلفية مزدوجة:

- فهو يتحدث من داخل الفلسفة الماركسية، من خلال تبني معطيات التحليل التاريخي الاجتماعي، واعتبار اللغة ذات محتوى، يجسد الأيديولوجيات التي توجد على أرض الواقع.

- يتخذ النموذج البنيوي منطلقا للتحليل من خلال تشريح المكونات الداخلية للنص[١٣].

لذلك فهو يرى أن الصيغة الألسنية تمنح نفسها للمتكلمين وهي واردة في سياق معين، مما يستتبع - دوما - سياقا أيديولوجيا محددا. إن ما ننطقه وما نسمعه ليس بكلمات ولكنه حقائق أو أكاذيب، أشياء حسنة أو قبيحة، مهمة أو مبتذلة، مفرحة أو محزنة... «فالكلمة محملة دائما بمضمون أو معنى أيديولوجي أو واقعي، على هذه الشاكلة نفهمها ولا نستجيب إلا للكلمات التي توقظ فينا أصداء أيديولوجية أو لها علاقة بالحياة»[١٤].

إن الوعي اللساني للمتكلم والسامع وفكاك الشيفرة لا يواجه - أثناء الممارسة الحية - نظاما مجردا من الصيغ المقعدة. ولكنه يتعامل مع اللغة، من مجموع السياقات الممكنة لهذه الصيغ أو تلك. ولا تبدو الكلمة للفرد الذي يتحدث بلسانه الأصلي، كأنها كلمة خارجة من القاموس، ولكنها جزء لا يتجزأ من الأقوال الأكثر تنوعا لدى المتكلمين المنتمين إلى الجماعة الألسنية نفسها.

لقد كان باختين يرد هنا - في الوقت نفسه - على الاتجاه المثالي الذي يعتبر الفكر مبدعا للتصورات الأيديولوجية المعبر عنها بواسطة اللغة، وعلى الاتجاه السيكولوجي الذي يعتبر الأيديولوجيا من فعل الوعي الفردي[١٥].

يتضح من خلال ما سبق أن السمة المنهجية الأساسية التي تطبع مشروع «باختين» - على حد تعبير محمد برادة - هي «المزاوجة بين تحليل النصوص، وتحديدات المصطلحات والمقولات النظرية استنادا على [كذا] الماركسية المنفتحة على الألسنية والسيميائية، بهدف إبراز الطابع الغيري لدى الإنسان من خلال جدلية الفردي والاجتماعي، هو ما يعطي لكتابات باختين عن الرواية قدرتها الخصبة على ملاحقة الإشكاليات في صيرورتها وتحولاتها»[١٦].

١ - ٢ - ٢ - ستجد هذه الأفكار امتدادا لها في كتابات «جويايستيفا»، التي تقترح منهجا «سيميولوجيا تحويليا». من المهام الأساسية التي سيضطلع بها هذا المنهج استبدال التمييز البلاغي القديم للأنواع الأدبية بـ «تيبولوجية النصوص»، وذلك من خلال تحديد خصوصيات «التنظيمات النصية»، عبر وضعها في النص الثقافي الشامل الذي يشكلها وتشكله. هنا تطرح كريستيفا ما تسميه «الأيديولوجيم»، وترى أن اعتبار النص «أيديولوجيم» يحدد العمل الذي يمكن أن تضطلع به السيميولوجيا عندما تدرس النص باعتباره تناصا، وتفكر فيه تبعا لذلك من خلال وجوده وسط النصوص المتعددة للمجتمع والتاريخ[١٧].

تقترح كريستيفا - بعد ذلك - تناول النص على مستويين[١٨]. وتجدر الإشارة إلى أن هذين المستويين يندرجان في إطار ما أسمته في كتاب آخر «التحليل الدلالي». ويقتضي هذا التحليل تناول النصوص المدروسة من خلال:

- مستوى النص المكون Géno-texte: وهو يحيل على الضغوط النفسية والثقافية والاجتماعية، خاصة ضغوط نمط الإنتاج.
- مستوى النص الظاهر Phéno-texte: يتمثل في النسيج اللغوي والتركيبي[١٩].

١ - ٢ - ٣ - سيقدم «بيير زيما» صياغة نظرية متكاملة لعلم اجتماع النص، وذلك من خلال كتاباته المتعددة[٢٠]. يبدو المؤلف - من خلال كتابه الأول رغبة الأسطورة - أنه مازال أسير مفاهيم البنيوية التكوينية، التي بلورها «لوسيان جولدمان». لكنه سيعمد بعد ذلك إلى نقد هذه المفاهيم، وتقديم تصور جديد أطلق عليه «علم اجتماع النص الأدبي».

وهو تصور بلوره - على المستويين النظري والتطبيقي - من خلال الكتب المشار إليها سابقا. يمكن عرض التصور النظري لـ «بيير زيما» بالاعتماد على مقدمة كتاب «من أجل علم اجتماع النص الأدبي»، وكذا كتاب «وجيز سوسيولوجية النص»، وهو كتاب تنظيري بالدرجة الأولى؛ يقدم فيه بشكل مكثف مشروع «علم اجتماع النص» في أصوله وامتداداته المختلفة . كما يشير في مواضع مختلفة منه إلى النتائج التي كان قد خلص إليها في الكتب السابقة.

ينتقد «بيير زيما» ما يسميه «المنهج التجريبي» في تحليل الأدب، كما ظهر عند «ماكس فيبر» على الخصوص. على اعتبار أنه يدرس المظاهر الكمية للإنتاج والاستهلاك الأدبي

بمعزل عن النص[٢١]. كما أوضح أن هذا المنهج يركز اهتمامه على المظاهر الخارجية للأدب، ممثلة في الجمهور، المؤلف، الطبعات...إلخ، دون تحليل الجوانب الجمالية للنص[٢٢].

كما ينتقد المناهج الجدلية التقليدية القائمة على أساس المقابلة المباشرة بين العمل الأدبي والواقع، دون أن تأخذ بعين الاعتبار طبيعة الاشتغال النوعي للخطاب الأدبي الذي يولد دلالات جديدة، فاصلا بذلك بين الدوال ومدلولاتها[٢٣].

أما البنيوية التكوينية التي كان قد تبنى طروحاتها في السابق فلا تحيل على الأدوات الإجرائية لتحليل «البنية الدالة»[٢٤].

خلافا لهذه المناهج «فإن علم اجتماع النص يهتم أساسا [في رأي زيما] بمسألة معرفة كيف تتجسد القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص»[٢٥].

في إطار بناء المرتكزات النظرية لـ«علم اجتماع النص» يستفيد «بيير زيما» من مختلف النظريات النقدية: بدءا بإسهامات «رولان بارت» في تحليل الجملة؛ خاصة حديثه عن «الوظائف الثقافية والأيديولوجية لتركيب الجملة»[٢٦]. ثم يقف عند الإمكانات التي قدمها علم الدلالة البنيوي مع «فلاديمير بروب» و«جريماس». كما يستفيد من إسهامات باختين في «تخليص اللغويات من فردية دوسوسير»[٢٧]، من خلال تأكيد فكرة تعددية النظام اللغوي، هذا مع التذكير بأن «زيما» قد انتقد «باختين» في كتابه «الازدواجية الروائية» في جوانب أخرى، منها كونه لم يوضح، بما فيه الكفاية، العلاقة بين البنيات الألسنية والخطابية والفئات الاجتماعية المختلفة[٢٨].

يبني «بيير زيما» على هذا الأساس مشروعه النقدي من خلال تقديم ومتابعة نظريات نقدية كثيرة. والأهم من ذلك أنه يتابع هذه التطورات ليس من منظور سلبي، وإنما أساسا من منظور نقدي؛ إذ يمتلك إزاءها موقفا واضحا، سواء بالقبول أو بالرفض أو بالتعديل.

فـ «بيير زيما» ينطلق من الإنجاز المهم الذي حققه النقد الأدبي في العصر الحديث، من حيث إعادة الاعتبار إلى النص، غير أنه لا يعتبره بنية مغلقة، وإنما هو كيان حي يعيش حياته عبر قوانينه الخاصة، ولكن يحمل ضمن هذه القوانين خصائص الحياة الاجتماعية التي يعيش في إطارها. من هنا تسمية منهجه بـ «علم اجتماع النص»، لكنه يحرص على الاستفادة من مناهج أخرى مثل: السيميائيات، البنيوية، التحليل النفسي، نظريات القراءة ومدرسة فرانكفورت...إلخ.

من هذا المنطلق يحدد «بيير زيما» رهانات «علم اجتماع النص»، فيقول:

«في إطار هذا الوضع يجب على علم اجتماع النص أن يحاول:

أ - وضع علاقات منظمة بين المفاهيم السيميوطيقية التي تتسم بالصفة الاجتماعية.

ب - تطوير الأبعاد الاجتماعية اللغوية والسيميوطيقية لبعض النظريات الاجتماعية: وخاصة النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، التي اهتم أعضاؤها بشكل خاص بمشاكل اللغة»[٢٩].

حلل «بيير زيما»، اعتمادا على هذا التصور المنهجي، نصوصا عدة منها أعمال «بروست» و«كافكا» و«موزيل»[٣٠]، ثم أعمال «سارتر» و«مورافيا» و«كامي»[٣١]. في حين يكتفي في كتابه الأخير (١٩٨٥) بتحليل رواية «الغريب» لـ«ألبير كامي» و«المتلصص» لـ «ألان روب جرييه»[٣٢].

إلى هنا ينتهي عرض أهم النماذج النقدية للدراسات القائمة على التقريب بين العلوم الإنسانية (علم النفس وعلم الاجتماع) وبين الدراسات البنيوية. وقد أثمرت محاولات التقريب هذه مقاربات جديدة تعيد الاعتبار إلى النص الأدبي، بعد أن تم تغييبه في القراءات الاجتماعية والنفسية الكلاسيكية.

١ - ٣ - من الاتجاهات النقدية التي يمكن الإشارة إليها في هذه الإطار أيضا، الاتجاه الذي يهتم بـ «المتلقي والقراءات المتعاقبة»، التي خضع لها العمل الأدبي، والعلاقات التفاعلية بين النص والقارئ. إن المقاربات من هذا النوع جد متنوعة[٣٣]. ستجد هذه المحاولات المختلفة صياغتها النظرية والإجرائية المتكاملة في إطار نظرية «جمالية التلقي»، وقد تبلورت هذه النظرية من خلال جهود نخبة من الأساتذة بجامعة «كونستنس » الألمانية، من أبرزهم «هانس روبير ياوس» Hans Robert Jauss [٣٤] و«فولفجانج إيزر Wolfgang Iser»[٣٥].

الموضوع الأساس لجمالية التلقي هو التاريخ الأدبي، القائم على مبدأ القراءات المتعاقبة للأعمال الأدبية. استنادا إلى هذا المبدأ يدعو «ياوس» إلى إعادة النظر في مناهج تاريخ الأدب، مقترحا بديلا يشكل على المستوى المنهجي «تحديا لنظرية الأدب»[٣٦].

إن جمالية التلقي لا تبحث عن حقيقة مطلقة للنص، ولكنها تركز على القراءات المتعاقبة التي خضع لها، وذلك تبعا لتباين المقاربات، واختلاف المرجعيات والخلفيات الاجتماعية والتاريخية والثقافية.

وهذا يفضي إلى تناول الفكرة المركزية في هذه النظرية، المتمثلة في ما يسميه «ياوس» أفق الانتظار. يقول:

«إن العمل الأدبي - في لحظة صدوره - لا تكون له جدة مطلقة في فراغ؛ فبواسطة مجموعة من الإعلانات والعلامات، الظاهرة أو الكامنة، من الإحالات الضمنية، من الخصائص المألوفة، يكون جمهوره مهيأ سلفا لتلقيه بطريقة ما»[٣٧].

يتشكل أفق انتظار القارئ - كما تحدث عنه ياوس - من ثلاثة عناصر:

- معرفة الخصائص النوعية للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الأدبي.
- ربط علاقة بين العمل الأدبي والأعمال السابقة عليه.
- التمييز بين التخييل والواقع، بين الوظيفة الشعرية والوظيفة العملية للغة[٣٨].

بناء على هذه الفرضيات النظرية يقدم «ياوس» بديلا يتجاوز مناهج تاريخ الأدب. يتأسس هذا البديل على المبادئ الإجرائية التالية:

- تحويل منهج البحث من جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية - التي تتبنى عليها القراءة البنيوية والقراءة الماركسية - إلى جمالية التلقي(٣٩).

- إعادة تشكيل أفق انتظار الجمهور الأول، وتحديد معاييره الجمالية(٤٠).

- تحديد المسافة الجمالية بين أفق الانتظار والعمل الأدبي الجديد(٤١).

- التأريخ لمختلف تلقيات العمل الأدبي، وذلك من خلال الكشف عن طبيعة فهم القراء المتعاقبين للعمل الأدبي(٤٢).

- تصنيف العمل الأدبي في «السلسلة الأدبية» التي ينتمي إليها(٤٣).

- المزاوجة بين التحليل الدياكروني، الذي يؤرخ لتلقيات القراء المتعاقبين، وبين التحليل السانكروني، الذي يدرس استراتيجيات التلقي في مرحلة معينة من التطور الأدبي(٤٤).

يمكن اعتبار نظرية «الوقع الجمالي(٤٥)» لـ «فولفجانج إيزر » مكملة ومعمقة لـ «جمالية التلقي» لـ «ياوس». تتمثل الأطروحة المركزية لهذه النظرية في ما يلي: إن المعنى هو نتاج للتفاعل بين النص والقارئ. ولذلك فإن التحليل يجب ألا ينصرف إلى المعنى الذي يصل إليه القراء عبر التأويل ولكن إلى «شروط بناء وتكون المعنى»(٤٦). مما يجعلنا نبتعد عن الشرح والنقل والتأويل، لكي نتجه إلى وصف ما يتم أثناء القراءة والتلقي، حيث يبدأ «النص في إنتاج الوقع»(٤٧).

إن العمل الأدبي يتقدم بوجهين، أحدهما فني والآخر جمالي. يرتبط الوجه الأول بالنص الذي أنتجه الكاتب، بينما يتعلق الوجه الثاني بـ «التحقق «المنجز من قبل القارئ. هذا الفهم من شأنه أن يعيد النظر في المقاربات النقدية القائمة على فكرة «وحدانية المعنى»، ذلك أن معنى العمل الأدبي غير موجود سلفا، لكنه نتاج العملية التفاعلية بين القارئ والنص. لذلك ينفي «إيزر» إمكان وجود معايير ومنطلقات موضوعية توجه القراء حسب نموذج معين.

٢ - سياق انتقال الخطاب إلى النقد المغربي الحديث

الحديث عن انتقال الخطاب ما بعد البنيوي إلى النقد المغربي الحديث يستلزم الحديث عن سياق المثاقفة مع الغرب لاستيعاب المناهج المختلفة. وهي مسألة طرحت منذ أواخر سنوات السبعين، حيث بدأت تتبلور تصورات جديدة في مقاربة النصوص السردية وهي تصورات استهدفت بالأساس تحرير الأدب من تبعيته للسياسي والأيديولوجي، وتخليص النصوص من القراءات التبسيطية والاختزالية، وفك الارتباط الحميمي بين النص ومرجعه الخارجي، إلى غير ذلك من القضايا التي كانت تؤشر إلى التحول الكبير الذي بدأ يتبلور حول مفهوم النقد ووظيفته وعلائقه بالأيديولوجيا.

تمكن الإشارة هنا إلى الدور الذي قامت به بعض المجلات المشرقية في التعريف بالمناهج الجديدة. أشير - بالتحديد - إلى بعض المقالات التي صدرت مترجمة بمجلة «مواقف»، وهي

من المجلات التي كان لها السبق في التعريف بالمناهج الجديدة. كانت هذه المجلة جد مقروءة في المغرب آنذاك.

وستكون هذه الفرصة التي سيتخذ فيها النقد المغربي المبادرة لتنويع مراجعه إلى جانب المرجع العربي المشرقي، خاصة بعد ترجمة أعمال الشكلانيين الروس إلى اللغة الفرنسية، إذ ظهرت ترجمات كتب مثل: نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروس[٤٨] (١٩٦٥)، و«مورفولوجية الخرافة»[٤٩] لفلاديمير بروب (١٩٧٠)، و«نظرية النثر»[٥٠] لشلوفسكي (١٩٧٣). وسينكب النقاد المغاربة على المرجع الفرنسي، دراسة وترجمة، وسيتحدث بعضهم عن «الكتابة بواسطة الغرب»[٥١] وأن «الغرب جزء من كياننا الأنطولوجي»[٥٢]. وكان هناك إقرار واعتراف من عدد من النقاد المغاربة بتأثرهم بالغرب. فهذا محمد برادة يصرح بذلك فيقول:

«لا بد من الاعتراف، ونحن على بضعة كيلومترات من أوروبا وخاصة من فرنسا... أننا تأثرنا نحن أيضا وكل الأدب العربي المعاصر بهذه المناهج»[٥٣].

انصب هذا التواصل المنهجي مع الغرب في البداية على الخطاب البنيوي. وترجمت في هذا السياق عدة نصوص[٥٤]. وأصبح الخطاب البنيوي يحظى بقوة تداولية داخل المشهد النقدي المغربي، خاصة بعد انفتاح المؤسسة الجامعية، على المناهج الجديدة، حيث أضحت هذه المؤسسة أشبه ما تكون «بورشة علمية لاختيار وتجريب المناهج وطرائق القراءة والتحليل... وهذا ما جعل الجامعة دالة كبيرة على الحركة النقدية [...]، ولعل أوضح قرينة على هذه الدالة الجامعية أن جل المشتغلين في النقد والمنشغلين به منذ الانطلاقة النقدية في الستينيات إلى الآن هم من أساتذة الجامعة، وطلابها وخريجيها»[٥٥].

وكان الإعلام الصحافي من جهته يواكب هذا الانفتاح من خلال ترجمة مقالات لنقاد بنيويين أمثال: بارت - تودوروف - جينيت...إلخ. وأصبحت المصطلحات ذات المرجعية البنيوية مهيمنة على الخطاب النقدي المغربي، مصطلحات مثل: التحليل، الوصف، النسق، البنية، السرد...إلخ.

وقد خصصت بعض المجلات المغربية أعدادا كاملة لترجمة نصوص لكبار النقاد البنيويين، أشير على سبيل المثال لا الحصر إلى العدد الذي أصدرته مجلة آفاق (المغربية) بعنوان «طرائق التحليل السردي»[٥٦]. وقد تضمن العدد ترجمة لمقالات بعض النقاد البنيويين: رولان بارت - تودوروف - جيرار جينيت - ولفجانج كايزر - جاب لينتفلت - جريماس فلاديمير كريزنسكي. كما خصصت مجلة «الثقافة الجديدة»[٥٧] أحد أعدادها لترجمة بعض النصوص النقدية البنيوية.

وإذا كان بعض النقاد البنيويين الغربيين أنفسهم قد مارسوا نوعا من النقد الذاتي على تجربتهم النقدية من خلال الكشف عن مواطن الخلل والقصور في هذه التجربة، فإن النقاد العرب، من جهتهم، قد قاموا بالعملية نفسها لقد وصف محيي الدين صبحي - صاحب كتاب

نظرية الأدب - النقاد الذين استلهموا الخطاب البنيوي بأنهم «حمقى ومغفلون وناقصو ثقافة»(٥٨) وأن البنيوية «لم يستفد منها أحد شيئا»(٥٩).

وإذا كنا سابقا قد أشرنا إلى تحمس بعض النقاد العرب إلى ترجمة الكتابات التي تعرف بالبنيوية - مثل كتاب «مفاتيح البنيوية» لـ «جون ماري أزياس»(٦٠) - فإن بعضهم قد عمل أيضا على ترجمة الكتب التي كانت تبشر بـ«موت البنيوية»، بعد أن أخذ التفكير في «ما بعد البنيوية» في الغرب طريقه إلى بناء أنساق جديدة. وتكفي الإشارة هنا إلى ترجمة جابر عصفور لكتاب «إديث كيروزيل» «عصر البنيوية»(٦١)، وهو عبارة عن تصفية حساب مع الميراث البنيوي.

لذلك كان من الطبيعي أن تبدأ القوة التداولية للخطاب البنيوي في التراجع والتقلص داخل الساحة النقدية المغربية لتفسح في المجال لما سميناه «الخطاب ما بعد البنيوي» وهو خطاب قائم على نوع من التوليف والحوار بين مناهج متعددة، اعتمادا على تضافرية السيميائيات وتنسيقها المعرفي بين مجالات علمية ومنهجية متعددة.

وكان لعامل المثاقفة مع الغرب دور كبير في هذا التحول؛ سواء من خلال الاتصال المباشر، أو من خلال الاعتماد على الوسيط المشرقي. وهذا ما يذكره أحد رواد هذا الخطاب بقوله:

«ما حاولنا انجازه، إذن هو أن نقدم بعض الترجمات التي تلقي الضوء على المنهج البنيوي التكويني وعلى المنهج البنيوي وأخرى تتصل بمنهج التحليل النفسي [كذا] والمنهج السيميائي. جملة من الأساتذة ساروا في هذا الاتجاه وبدأوا يدرسون هذه المناهج بالاستناد، مباشرة إلى أصولها ودفع الطلبة إلى قراءة تلك النصوص باللغة الأجنبية. من هنا جاء هذا التحول مقترنا، أيضا، بعودة عدد من الأساتذة من أوربا والمشرق، وبسعي الكليات إلى اكتساب نوع من المشروعية العلمية. ومن ثم بدأ هذا التدريس يتخذ كخلفية له المرجعيات العلمية لهذا النقد»(٦٢).

ويمكن الإشارة هنا إلى الدور الذي اضطلعت به بعض المجلات في التعريف بهذه الاتجاهات، وذلك من خلال عرض نصوص مترجمة إلى اللغة العربية، وهي نصوص تندرج ضمن ما يمكن تسميته تيارات ما بعد البنيوية، القائمة أساسا على نوع من التوليف والتركيب بين حساسيات منهجية مختلفة. هذا الدور قامت به مجلات مثل: مجلة دراسات أدبية ولسانية - مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية - عيون المقالات - آفاق - الزمن المغربي - علامات - الثقافة الجديدة - بالإضافة إلى الملاحق الثقافية للجرائد الوطنية(٦٣).

فبخلاف الخطابات السابقة التي كانت قائمة على قيم «الأحادية» و«الإطلاق» و«الإقصاء»، أصبح الخطاب الجديد يبشر بقيم أخرى قائمة على «التعدد» و«النسبية» و«التكامل»...إلخ.

وتوصل العديد من النقاد المغاربة إلى اقتناع مفاده «أن مما يمهد لتطور حقيقي في ساحة النقد الأدبي الراهن هو أن نتعرف على جميع الاتجاهات ليكون الطلبة والباحثون والنقاد على بينة، وليكون القراء أيضا على بينة. وتستطيع هذه المناهج أن تتعايش وتتصارع

وتتنافس من خلال قدرتها على إضاءة النصوص الأدبية قديمها وحديثها إضاءة جديدة»[٦٤].
وهكذا سيتجاوز النقد المغربي الحد «السكوني» الذي يقف عنده النقد البنيوي إلى الحد«الدينامي»، ومن الخطاب كأكبر وحدة قابلة للتحليل والوصف، إلى النص كإمكان مفتوح لتعدد المقاربات والتحليلات.

لذلك سنعمد من خلال مايلي إلى دراسة نماذج من التجارب النقدية المغربية التي تندرج ضمن ماسميناه «خطاب ما بعد البنيوية». يمكن الإشارة - في البداية - إلى صعوبة تحديد النماذج التي ستتم دراستها في هذا الإطار؛ بالنظر إلى التعدد الحاصل في هذا المجال. لذلك لن نقدم هنا قراءة قائمة على الرصد والتتبع الشامل لكل الكتابات النقدية التي تندرج ضمن الإطار المنهجي المشار إليه، ولكننا سنكتفي بدراسة تجربتين نقديتين: أولاهما في إطار ماسميناه القراءة الأفقية للخطاب، والثانية في إطار ماسميناه القراءة العمودية للخطاب.

٣ - القراءة الأفقية للخطاب

تقوم الخطة العامة لما سميناه «القراءة الأفقية للخطاب» على وصف وتحليل مجموع النصوص النقدية لناقد من النقاد الذين تندرج إنتاجاتهم النقدية ضمن الإطار المنهجي المدروس. وقد وقع اختيارنا هنا على كتابات الدكتور حميد لحمداني؛ وذلك بالنظر إلى حضوره المتميز على الساحة النقدية المغربية، ولأن كتاباته تحقق - بامتياز - هذا الانتقال من البنيوية «السكونية» إلى الخطاب «ما بعد البنيوية».

من المفيد الإشارة هنا إلى أننا لن نتناول جميع كتاباته النقدية، وإنما سنركز على نصوصه النقدية التي تندرج ضمن الخيار المنهجي المشار إليه. وقد اعتمدت في ذلك على ما يمكن التعبير عنه بأسلوب استجلاء الإشكالية الأساس التي تحكم الخطاب النقدي للناقد؛ ويتم ذلك من خلال ثلاث مراحل:

- تأطير التجربة النقدية للناقد ضمن خصوصية معينة.
- عرض ومناقشة كتاباته النقدية المختلفة في ضوء الإشكالية المذكورة.
- استخلاص أهم الأسس التي يقوم عليها الخطاب النقدي.

لعل الخصوصية الأساسية التي يمكن أن ندرج ضمنها كتابات حميد لحمداني هي خصوصية الجمع والتركيب بين المناهج، في إطار منظور نقدي يستوعب - في الوقت نفسه - البنيوية واتجاهات ما بعد البنيوية. هذه الخصوصية حاضرة في أغلب كتاباته، بل كثيرا ما نظر إليها لحمداني، وبرر مسوغاتها:

فقد أشار في كتاب «في التنظير والممارسة» إلى طبيعة الأدب، والفن الروائي بشكل خاص، الذي تتداخل فيه جميع الفعاليات: الذاتية، الاجتماعية واللغوية، مما يعطي المشروعية لكل من

علم النفس والسوسيولوجي والسيميائيات لتناول الرواية بالتحليل(٦٥). كما حاول في كتابه «من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية» الجمع بين «الحوارية» لباختين و«الفهم» لجولدمان(٦٦). وسيؤكد في كتابه «النقد الروائي والأيديولوجيا»(٦٧) مشروعية ذلك الاختيار، وسيذهب إلى أبعد من ذلك، ويعتبر «قانون التركيب» هو الذي يحكم أي محاولة لإضافة جديدة في مجال تطور نظريات النقد الأدبي(٦٨). وقد توسع الناقد في مناقشة هذه المسألة من خلال تقديم ملامح رؤية جديدة للتاريخ الأدبي، وهو يعتقد أن «الدائرة السيميولوجية باعتبارها حاضنا تاريخيا وعلما وصفيا وتأملا إبيستمولوجيّا، هي التي ستعيد تجميع المناهج باعتبار كل منهج منها يكمل الآخر»(٦٩).

أتساءل هنا: ما هي مبررات هذه النزعة التركيبية عند لحمداني؟

تندرج عملية التركيب هذه ضمن ما يمكن أن نسميه بـ «التأصيل النظري» للممارسة النقدية العربية، هذا ما يمكن أن نفهمه من كلام لحمداني وهو يقول:

«إن أي ممارسة نقدية جادة - وأقول جادة - في العالم العربي لا بد أن تراعي خصوصيات الكتابة الإبداعية العربية، لذلك يجد الناقد العربي نفسه دوما أمام قدر واحد، هو تركيب العناصر النقدية الغربية قياسا على مستوى وطبيعة إدراكه للعالم وقياسا على تصوره لطبيعة الإبداع ووظيفته»(٧٠).

يمكن القول هنا إن هذا النوع من التركيب من شأنه أن يسعف الناقد المغربي، بل والعربي بشكل عام، في الانتقال من مستوى التوظيف المباشر للمفاهيم النقدية الغربية إلى مستوى الاستعارة المفاهيمية المنتجة، وذلك من خلال إعادة إنتاج هذه المفاهيم عن طريق نوع من الملاءمة المنهجية بين مكوناتها وعناصرها. لذلك يرى لحمداني أن التركيب بين العناصر النقدية الغربية هو الإضافة النوعية التي يمكن أن يقدمها أي ناقد يتعامل مع المناهج الغربية. إن الناقد العربي «لا يستطيع أن يؤكد ذاته إلا من خلال منظور تركيبي جديد، يراه ضروريا لتطويع النقد الغربي من أجل دراسة الأعمال الإبداعية العربية. إن التمثل والتركيب هما قدر الناقد العربي - على الأقل في الوقت الراهن - وعليه أن يظهر من خلالهما إسهام العبقرية العربية في مسيرة النقد المعاصر (العالمي)»(٧١).

وسنحاول التوسع في تحليل هذه الظاهرة، من خلال تقديم صورة عن المشروع النقدي للدكتور حميد لحمداني، مع مناقشة بعض المرتكزات النظرية والإجرائية التي يقوم عليها خطابه النقدي.

بدأ لحمداني تجربته النقدية ناقدا أيديولوجيا، يستوحي مصادره النظرية من نظرية الانعكاس(٧٢) أولا، ثم من البنيوية التكوينية(٧٣). لكن الممارسة النقدية للناقد ستنفتح - بعد ذلك - على اتجاهات نقدية أخرى تندرج ضمن ما يمكن أن نسميه «البنيوية الدينامية».

يمكن الوقوف - في البداية - عند الدراسات التي أنجزها الناقد ضمن المقاربة البنيوية لننتقل بعد ذلك إلى الموضوع الذي يهمنا هنا،المتعلق بالبنيوية الدينامية:

٣ - ١ - في دراسة له تحت عنوان: «زمن بين الولادة والحلم: المغامرة اللغوية والبناء الروائي»[٧٤] ينطلق الناقد من فكرة أساسية تتعلق بـ «مسألة التمييز بين درجة أهمية بناء الجملة، ودرجة أهمية بناء الوحدات في النص الروائي»[٧٥]، وهي فكرة سبق للناقد رولان بارت أن أثارها في دراسته «مدخل للتحليل البنيوي للسرد»[٧٦]، وجعل منها مدخلا لمشروع يجعل من اللسانيات مبدأ أساسيا لتحليل الحكي.

ينطلق لحمداني من هذه الفكرة لدراسة رواية «زمن بين الولادة والحلم» لأحمد المديني، فيؤكد أن الجملة لا يمكن اتخاذها أساسا لدراسة النص الروائي، بل ينبغي الاهتمام بالوحدات البنائية المشتملة على عدد متفاوت من الجمل. ذلك أن رواية «المديني» حافلة بالصيغ والتعابير الشعرية، لكن توافر الطاقة الشعرية على مستوى الجملة لا يحقق بالضرورة شاعرية النص الروائي. وقد حاول الناقد تتبع هذه الظاهرة من خلال ما سماه «الوحدات البنائية الدقيقة»، وتمثلها في النص أغلبية الجمل.

٣ - ٢ - هناك دراسات أخرى للدكتور حميد لحمداني تنحو أحيانا منحى التوظيف الجزئي لبعض التقنيات البنيوية، من أمثلة ذلك ما قدمه في مقال له تحت عنوان «فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق(رواية قبور في الماء نموذجا)»[٧٧]. وقد تعرض الناقد في الجانب النظري من الدراسة للأشكال والتصورات المختلفة التي قدمت حول الفضاء، يمكن إجمالها في ما يلي:

- الفضاء باعتباره معادلا للمكان[٧٨].
- الفضاء النصي[٧٩].
- الفضاء الدلالي[٨٠].
- الفضاء باعتباره منظورا أو رؤية[٨١].

على المستوى التطبيقي يقتصر الناقد - في دراسته لرواية قبور في الماء - على دراسة الفضاء الجغرافي والفضاء الدلالي، ويستبعد الجوانب المتعلقة بفضاء النص والفضاء كمنظور أو كرؤية.

يقف الناقد - في هذا الإطار - عند البناء الهندسي للفضاء في رواية قبور في الماء، مركزا على ازدواجية الفضاء، وذلك من خلال استعراض العلاقة بين - ما يسميه - «الدائرة الفضائية الصغرى» و«الدائرة الفضائية الكبرى»[٨٢].

و ينتقل - بعد ذلك - إلى إثارة الجوانب المرتبطة بالدلالات التي يولدها الفضاء في النص، وتشتمل على ما يلي:

- المطابقة بين محدودية الفضاء وانعدام الوعي[٨٣].
- الموازنة بين التقابل الفضائي وتعارض الفقر والغنى[٨٤].
- أسطورية الفضاء الخارجي والعنصر الملحمي في الرواية[٨٥].

٣ - ٣ - هناك دراسة أخرى لحميد لحمداني يستوحي فيها «علم الدلالة البنائي»، الدراسة تحت عنوان «منطق الحكي (دراسة في الأقصوصة)»[٨٦]. تنطلق هذه الدراسة من التنظيرات التي وضعها «كلود بريمون» C. Bremond في كتابه «منطق الحكي، Logique du récit، حول بنية الحكي وشبكة الاحتمالات المنطقية المتاحة لساردها عند نقطة معينة من الحكي. يناقش لحمداني مدى فعالية هذه الشبكة من خلال تحليل نموذج قصصي يتمثل في أقصوصة «المؤامرة» لأحمد بوزفور (نص من مجموعته النظر في الوجه العزيز).

يبدأ الناقد دراسته بتقسيم النص إلى ثلاثة مقاطع، ويحاول - بعد ذلك - رصد تطور الأقصوصة اعتمادا على مساري «التحسين» و«الانحطاط» كما قدمهما «بريمون». يلاحظ من خلال تحليله للمقطع الأول أن هناك هيمنة شبه كاملة لمسار «التحسين»، في حين يضعف هذا المسار ليفتح المجال لمسار «الانحطاط» في المقطع الثاني.

أما في المقطع الأخير فإن إمكانات «الانحطاط»، تبدو قوية، وهذا ما يجعل مسار «الانحطاط» هو المهيمن، لكن الناقد يلاحظ أن «النتيجة المأساوية التي انتهت إليها الأقصوصة (موت الطفل بعد سقوطه على المنجل) تراوغ جميع توقعاتنا[٨٧]، مع ذلك يلاحظ الناقد أن هذه النهاية تحقق أقصى درجات الجمالية على المستوى الفني لأنها تحمل ثقلا دلاليا له مفعول «رجعي»، يدعو القارئ إلى إعادة تأويل بعض الوظائف في المقطعين الأول والثاني. من هنا يصل الناقد إلى الفكرة التي يريد تأكيدها من خلال هذه الدراسة: إذا كان «كلود بريمون» ينطلق من مبدأ أساس هو أن العناصر المدروسة قبل حصول النتيجة في أي قصة، تحمل في ذاتها جميع الدلالات والإمكانات المحتملة، وأن ما يأتي بعد هذه العناصر إنما هو شيء مكمل وتابع فقط، ليس له تأثير على العناصر السابقة، فإن الناقد يثبت من خلال دراسته التطبيقية أن النتيجة التي توصل إليها في الأخير قد تجعلنا نعيد النظر في العناصر المدروسة قبلها.

إن حدود منطق الحكي كما وصفها «بريمون» تضيق - في نظر لحمداني - «مجال حركة المبدع وتجعله أسير قصته كما بدأها»[٨٨]. غير أن لحمداني يرى غير ذلك «فإذا كان الكاتب فعلا يقع أسير الخط العام الذي ينبغي أن يسير فيه الحكي، فإنه على مستوى النتائج يمتلك حرية لا حدود لها، يصعب توقع اختياراته إن لم نقل يستحيل ذلك في بعض النماذج الجيدة»[٨٩].

إذا استثنينا مثل هذه الدراسات التي اعتمد فيها الدكتور «لحمداني» على بعض التقنيات السردية البنيوية؛ فإن أغلب دراساته الأخرى ينحو فيها منحى الجمع والتركيب بين المناهج، في إطار ما سميناه «خطاب ما بعد البنيوية». وذلك ما سنحاول التوسع فيه من خلال ما يلي:

٣ - ٤ - لقد كانت المحاولة الأولى في هذا الاتجاه من خلال كتابه «من أجل تحليل سوسيو - بنائي للرواية (رواية المعلم علي نموذجا)»[٩٠]. تتوزع الأدوات المنهجية التي يعتمدها لحمداني هنا بين البنيوية والبنيوية التكوينية وعلم اجتماع النص. وقد مهد لدراسته بمدخل منهجي، بسط - من خلاله - الحديث في هذا الاختيار المنهجي التوفيقي بين الحساسيات المنهجية المشار إليها سابقا. لكن الناقد يؤكد أن التركيب العام لهذه الحساسيات يندرج ضمن «سوسيولوجية النص». يقول:

«تستفيد الدراسة التي نعتزم القيام بها لرواية «المعلم علي» لعبد الكريم غلاب من المنطلقات النظرية لسوسيولوجية النص، بحكم اهتمام هذا الاتجاه واستيعابه للجانب اللساني والبنائي في دراسة الأدب، وبحكم معرفته بالكيفية التي تتجلى بها [كذا] المعطيات السوسيولوجية في النص الروائي على الخصوص»[٩١].

لصياغة هذا التركيب المنهجي يقوم لحمداني بقراءة انتقادية وانتقائية - في الوقت نفسه - للمناهج الثلاثة؛ يتجلى الطابع الانتقادي لهذه القراءة في الكشف عن جوانب النقص في كل منهج من تلك المناهج؛ أما الانتقائية فتكمن في اختيار بعض العناصر المنهجية الجزئية في بناء الجهاز المفاهيمي العام.

وقد كانت البداية مع «البنيوية التكوينية»، التي لاحظ الناقد أن اسمها يحتوي على مفهومين مترابطين: فمفهوم البنية «مرتبط بالمادة الأدبية، فأي رواية مهما كان نوعها تعتبر بنية جمالية وفكرية قائمة بذاتها، وتتمتع باستقلال نسبي عن باقي البنى الأخرى»[٩٢].

في حين يرتبط مفهوم التكوين «بمسألة التطور، فأي ظاهرة فنية مهما كان قدر استقلالها، فهي لا تفهم فهما كاملا إلا عندما تربط بسياقها الفكري والاجتماعي العام»[٩٣].

يسمح هذا التحديد بنوع من التعامل المرحلي مع الأدب؛ فالخطوة العملية الأولى - في نطاق النقد البنيوي التكويني - يطلق عليها «جولدمان» مرحلة الفهم، ويرتبط بمفهوم البنية. أما الخطوة الثانية فيطلق عليها «مرحلة التفسير»، وهي مرحلة لها علاقة بمفهوم «التكوين» كما تمت الإشارة إليه سابقا.

ركزنا على هذه العناصر المنهجية للبنيوية التكوينية لأنها من العناصر التي سيستثمرها في الممارسة النقدية. لكن الناقد يوجه - مع ذلك - بعض الانتقادات إلى البنيوية التكوينية، تتمثل في «جهلها الكبير بالوسائل والتقنيات التي تمكن من دراسة النص الروائي في ذاته ومعرفة قوانينه الداخلية»[٩٤].

وإذا كان الدكتور حميد لحمداني لا يكشف هنا عن سنده النظري، فإنه يمكن القول - مع ذلك - إن الناقد يتمثل موقف «علم اجتماع النص» من البنيوية التكوينية. يقول «بيير زيما» في هذا الصدد:

«إن نقط ضعف البنيوية التكوينية تكمن كلها في عدم قدرتها على تحليل ونقد النص الأدبي على المستوى اللغوي والتركيبي والسردي [...], وهكذا فإن المفهوم المركزي للبنية الدالة يفسح في المجال لبعض الأسئلة التي لا تحمل صفة تقنية خالصة، مثل: ما هو بالتحديد معنى البنية الدلالية؟ هل هناك نظرية للدلالة Sémantique تسمح بتعريف هذه البنية الدلالية في نص أدبي أو فلسفي»[٩٥].

ويعتقد «حميد لحمداني» أن البنيوية من شأنها أن تغطي الفراغ الذي تعاني منه البنيوية التكوينية على مستوى الأداة التحليلية التقنية، ذلك أن «ما قام به الاتجاه البنيوي في مجال كشف الميكانيزمات الداخلية للنص القصصي قدم خدمة كبيرة للنقد الروائي، من حيث لم يعد هناك مجال للتعامل مع الأعمال الروائية انطلاقا من الثقافة العامة»[٩٦].

كما يؤكد الناقد ذلك من خلال استعراض جهود النقاد البنيويين في تحليل النصوص السردية، بدءا من الشكلانيين الروس إلى إنجازات السرديات البنيوية.

ولكن يلاحظ الناقد - مع ذلك - أن نقاد المدرسة البنيوية - على جدية توجههم في الكشف عن البنى الشكلية والدلالية للنص الروائي - يعتبرون دلالة النص بالنسبة إلى العصر الذي كتب فيه خارجة عن نطاق بحثهم، لذلك فهو يعتبر أن «الناقد البنائي يتعامل مع النص الروائي أو القصصي تعاملا سكونيا»، أي أن النص عندما يجري إنتاجه لا تبقى له أي علاقة مع صاحبه أو مع الوسط الذي نشأ فيه»[٩٧].

هذا الأفق المسدود الذي وضعت فيه البنيوية الأعمال الأدبية، هو الذي يبرر - في نظره - ظهور علم اجتماع النص، وهو المصدر المنهجي الثالث الذي سيعتمده الناقد في تصوره المنهجي. إن الخاصية الأساسية التي تميز اتجاه علم اجتماع النص عن غيره من المقاربات الاجتماعية هي «تشبعه بمجموع الأبحاث اللسانية البنائية المتصلة بالأدب»[٩٨].

في عرضه للمصادر المنهجية لهذا الاتجاه يشير الناقد إلى كتابي «ميخائيل باختين» Esthétique et théorie du roman [٩٩] و La poétique de Dostoivsky[١٠٠]، وذلك للإحالة على مفهوم «الحوارية» أو «تعددية الأصوات اللغوية في الرواية»[١٠١].

وعلى مستوى التطبيق يحلل الناقد رواية «المعلم علي» لعبد الكريم غلاب على مستويين:

مستوى الفهم، وفيه يتناول الرواية من الداخل، مستعينا بالأدوات التحليلية البنيوية لينتهي - بعد ذلك - إلى استخلاص ما سماه «الفكرة المركزية في الرواية» (وهي البنية الدالة بالاصطلاح البنيوي التكويني). مؤدى هذه الفكرة:

«إن العمل النقابي في عهد السيطرة الفرنسية ينبغي ألا تكون له أولوية على المطلب الملح، الذي هو الحصول على الاستقلال»[١٠٢].

سيعمد الناقد - بعد ذلك - إلى «تفسير الرواية» من خلال ربط البنية المستخلصة - في مرحلة الفهم - بالبنية الذهنية التي كان غلاب يصدر عنها في كتاباته الروائية. والملاحظ أن الناقد يركز هنا على الكتابات الأيديولوجية التنظيرية لعبد الكريم غلاب.

لكن يبقى مفهوم «الحوارية» - الذي أشار إليه الأستاذ «لحمداني» ضمن مصادره المنهجية الثلاثة - دون فعالية إجرائية كبيرة! ويبدو لي أن الاشتغال على رواية «المعلم علي» لتأكيد الطابع الحواري لبعض النصوص الروائية(١٠٣) اختيار غير مناسب، ذلك أن فعالية هذا المفهوم إنما تتأكد من خلال التعامل مع الروايات ذات الطابع الحواري أو المونولوجي. هذا النوع من النصوص لا يتطلب من المبدع فقط أن يكون على وعي شمولي بجميع التصورات الموجودة في الواقع، وأن يعرضها في العمل على قدم المساواة مع تصوره الخاص، بل الأكثر من ذلك، يقتضي مفهوم «الحوارية» أن يلتزم المبدع الحياد التام إزاء هذه التصورات(١٠٤). لا أعتقد أن رواية «المعلم علي» لعبد الكريم غلاب ترقى إلى هذا المستوى؛ فهي رواية تندرج ضمن ما يسميه بعض النقاد «الرواية والأطروحة»(١٠٥) Le Roman à thèse. يتسم هذا النوع من الروايات - في الغالب - بهيمنة الرؤية الأحادية للواقع، مما يجعل الحديث عن «الحوارية» أمرا مستبعدا.

بالإمكان الإشارة هنا أيضا إلى الملاحظات التي أثارتها الناقدة اللبنانية «يمنى العيد»، حول كتاب «من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية»، حيث لاحظت أن لحمداني قد جمع بين «جولدمان» و«باختين»؛ فأدخل مفهوم الحوارية في القسم الذي اعتمد فيه مفهوم «الفهم» لـ «جولدمان» . وتتساءل يمنى العيد:

«هل يجوز ذلك من الناحية المنهجية والعلمية؟ خاصة أن جولدمان يبقي على البنية وإن أقام علاقة التناظر بينها وبين البنية الأوسع [...]، بينما يتجاوز «باختين» هذه المسألة فيقيم النص في الاجتماعي، إذ يقيم الأيديولوجي في القول اللغوي»(١٠٦).

لذلك فإن يمنى العيد تشير إلى وجود تناقض في منهج لحمداني، إذ «كيف يمكن التوفيق بين مفهوم يرى إلى النص [كذا] في بنيته، ومفهوم يقيم النصوص على تمايزها في حقولها الثقافية، وعلى مستواها المشترك الذي هو مستواها الأيديولوجي. على هذا المستوى تتعدد المواقع، وتختلف وتتناقض. وليس تعددها هذا وتناقضها سوى حركة الصراع الاجتماعي. من هنا تأتي أهمية مفهوم الحوارية الذي لا يعود لمفهوم البنية معه من أهمية، أو من معنى»(١٠٧).

قدمنا هذه الملاحظات في سياق مناقشة الاختيار المنهجي للناقد، لكن لا نريد الوقوف عند ردود الأستاذ لحمداني على هذه الانتقادات من خلال مقاله: «بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص (حول مفهوم الفهم الجولدماني والحوارية الباختينية)»(١٠٨)، لأن ما قدمه في هذا الإطار ما هو إلا تفصيل لما أجمله في التقديم المنهجي لكتاب «من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية»، وهو جانب سبق التعرض له.

وسأكتفي بالإشارة إلى هذه الملاحظة التي قد تحمل شيئا جديدا بالقياس إلى ما أورده في التقديم المنهجي للكتاب المذكور، حول مبررات الجمع بين «الفهم» الجولدماني و«الحوارية» الباختينية. يقول:

«أقول منذ البداية بأنني أفهم الحوارية (Dialogisme) عند باختين فهما خاصا ليس الفهم الذي يجب على كل ناقد أن يأخذ به ولكن الفهم الذي اقتنع به، وأستطيع في الوقت نفسه أن أوضحه وأقدم دلائل كافية لشرحه»[١٠٩].

لا شك في أن القارئ لمثل هذا الكلام يخرج بانطباع مفاده أن هذا الإجراء المنهجي - المتمثل في الجمع بين «الفهم» و«الحوارية» - غير مسبوقة لـ «باختين»؛ في حين أن مثل هذا الجمع سبق أن أشار إليه بعض النقاد، فقد صرح محمد برادة - مثلا - أنه «مقتنع من الناحية المنهجية بفعالية المزاوجة بين الإطار العام للبنيوية التكوينية والمصطلحات الإجرائية المستخلصة من دراسات شاعرية الخطاب الروائي»[١١٠]. ما يقصده بـ «شاعرية الخطاب الروائي»، كما أوضح ذلك على الهامش هي أبحاث ميخائيل باختين.

٣ - ٥ - سيواصل الدكتور حميد لحمداني هذا المشروع القائم على التركيب بين المناهج، في كتاب آخر تحت عنوان «أسلوبية الرواية (مدخل نظري)»[١١١]. الكتاب تجميع لمقالات سبق للناقد أن شارك بها في بعض الندوات[١١٢]، كما نشر بعضها في مجلات[١١٣].

هذا الكتاب - في إطاره العام - عبارة عن محاولة للإجابة عن سؤال طرحه الباحث في المقدمة، بقوله:

«لماذا لم تقم في العالم العربي (وفي الغرب إلى حد ما) بلاغة أو أسلوبية خاصة بالرواية؟»[١١٤].

ويغلب على الكتاب طابع طرح القضايا وإثارة المشكلات، وهو إلى جانب ذلك يحاول التقاط الإشارات الدالة ذات العلاقة بأسلوبية الرواية، التي سبق أن وضعها المهتمون بالفن الروائي، والعمل على إخراجها في صياغة جديدة تستهدف إعادة النظر جذريا في جمالية الرواية وطبيعتها الأسلوبية المتميزة. فتحت عنوان «أسلوب الرواية ونقد الأسلوب الروائي»[١١٥]. يقدم الباحث المرتكزات النظرية الأساسية لقيام أسلوبية جديدة لدراسة الفن الروائي. لذلك فهو يستهل هذا المبحث بقراءة تأملية في طريقة تعامل الدراسات البلاغية والأسلوبية التقليدية مع الفن الروائي، التي تطبق المقاييس الأسلوبية نفسها في تحليل الفن الروائي والفن الشعري على حد سواء، دون أن تؤخذ بعين الاعتبار الفروق الخاصة المميزة لكل نوع على حدة.

كما انتقد «لحمداني» بعض النظريات الأسلوبية الغربية، التي تقدم تحليلات لغوية جزئية، دون أن ترقى إلى مستوى صياغة التركيب الأسلوبي العام للمادة الروائية المدروسة.

يرى الناقد - في ضوء هذه الملاحظات - أن أي دراسة لأسلوبية الرواية لا يمكن لها أن تحقق النجاح إلا إذا أخذت بعين الاعتبار جانبين أساسيين:

١ - ضرورة دراسة العناصر الأسلوبية الصغرى في ضوء مجموع النص، وذلك لكي تحتل موقعها الفعلي بالنسبة إلى النسق العام.

٢ - ضرورة مراعاة الخصائص العامة للنوع الأدبي الذي ندرسه أسلوبيا»[١١٦].

من هنا تأتي - في نظر حميد لحمداني - أهمية أبحاث «ميخائيل باختين» خاصة ما يتعلق بمفهوم الحوارية Dialogisme، وما طرحه هذا المفكر، على مستوى تحديد علاقة الذات المبدعة بإبداعه الروائي، وعلاقة الصوت الأسلوبي الفردي بالأصوات الأسلوبية للشخصيات المتصارعة داخل العمل الروائي، وذلك في إطار مفهوم «الأسلبة» La stylisation.

كما يثير الناقد مسألة دقيقة تتعلق بالبحث في الفرق الجوهري بين الرواية الديالوجية (الحوارية) والرواية المونولوجية، وذلك في ضوء مفهومي الرؤية الشمولية والرؤية الأحادية للواقع، على اعتبار أن الموقع الذي يتخذه الراوي له دور مركزي في تحديد الصياغة الخاصة للعمل الروائي، بحيث يصعب - في هذه الحالة - التمييز بين التصور الذي يمتلكه المبدع عن العالم والشكل الذي ينقاد إليه - بالضرورة - للتعبير عن هذا التصور[١١٧].

إن الروائي يخلق الرؤية الحوارية (الديالوجية) في عمله الروائي حين يعرض - بشكل متكافئ - لشتى التصورات الممكنة. وهذا يتطلب أن يمتلك وعيا بمجموع تلك التصورات مدركا لعناصر قوتها وضعفها، ثم التنازل عن التعصب لرؤية العالم التي ينتمي إليه في وسطه الاجتماعي الخاص، ويخضع حتى هذه الرؤية نفسها للنقد في ضوء التصورات الأخرى المختلفة أو المتناقضة مع رؤيته.

لكن، في المقابل تهيمن الرؤية المنولوجية عندما يتبنى الراوي رؤيته الخاصة، ويعمل على نفي التصورات المغايرة، وهو في هذه الحالة يحتفظ بزاوية نظر واحدة، وتبدو له جميع زوايا النظر الأخرى خاطئة، بل الأكثر من ذلك فهو «يعرض هذه التصورات لا على الصورة التي تقدم هي بها نفسها، بل بالصورة التي ينظر بها إليها من منظوره الخاص»[١١٨].

٣ - ٦ - ستشكل هذه الأداة التحليلية التي بلورها الناقد - نظريا - في كتابه «أسلوبية الرواية» جزءا من الجهاز المفاهيمي العام الذي سيعتمده في كتابه «كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار»[١١٩]. وقد أكد الناقد في المقدمة النظرية للكتاب أنه قد وظف مفهوم الكتابة المنولوجية ومفهوم الكتابة الحوارية، اللذين تولدا في حقل سوسيولوجيا النص الأدبي (La Sociologie du Texte littéraire)، يقول: «في سياق هذين المفهومين اعتمدنا على الخطاطات التي سبق لنا أن بدأنا في وضعها كفرضيات في كتابنا المنشور سابقا (أسلوبية الرواية)[١٢٠].

فهل يعني هذا أن الدكتور حميد لحمداني سيطبق - إجرائيا - في «كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار» ما قدمه - نظريا - في «أسلوبية الرواية»؟

يمكن القول، إن «المونولوجية والحوارية» هي الأداة التحليلية الأساسية في «كتابة المرأة»، لكن الناقد وظف أيضا - بالإضافة إلى هذه الأداة - مفهوما آخر هو زاوية النظر. يقول:

«ولقد وجدنا في مفهوم «زاوية الرؤية» (point de vue) ما يقدم لنا كل الإمكانات للقيام بهذا التحليل، والتوصل إلى نتائج محددة معززة ببنيات لسانية لها حضور في النصوص المدروسة ذاتها»[١٢١].

لكن الملاحظ هنا - خلافا لما قام به في «أسلوبية الرواية» - أن الناقد يهتم بالتطبيق. أما الجانب النظري فقد أفرد له مبحثا تحت عنوان «السؤال المنهجي»، وفيه يتوسع في عرض الجوانب المنهجية التي تعرض لها باقتضاب في التقديم. يتعلق الأمر هنا بـ «زاوية الرؤية»، و«المنولوجية والحوارية». ومن خلالهما سيشكل الناقد الأداة الإجرائية لتحليل الإشكالية الأنطولوجية للذات النسائية في العالم العربي، وذلك من خلال العمل على «اكتشاف الحضور الذاتي المهيمن للكتاب [أو الكاتبة] في النص»[١٢٢].

يرى الناقد أن «زاوية الرؤية » هي المبحث السيميائي الوحيد القادر على دراسة علاقة الكاتب بعمله القصصي، وقياس مدى حضوره الذاتي في عالم النص. لذلك يستعرض مختلف الآراء والتصورات التي وردت - حول هذا المفهوم - في كتاب «المعجم الموسوعي لعلوم اللغة»[١٢٣].

وقد وقف الناقد مطولا عند مسألة حضور الكاتب في النص، من خلال مقولة «الكاتب الضمني» l'auteur implicite كما تناولها «ديكرو وتودوروف»، لكن «حميد لحمداني» لا يعتقد بالغياب التام للمؤلف عن النص القصصي، كما ذهب إلى ذلك «ديكرو» و«تودوروف»، كما أنه لا يؤمن بفكرة «حضور الكاتب الشخصي في النص فهذه مسألة يصعب الدفاع عنها، ولكنه حاضر من خلال علامات لسانية دالة عليه وليس هناك أي مانع من معالجة حضور المؤلف ولو من خلال مفهوم المؤلف الضمني نفسه»[١٢٤].

بالإضافة إلى مقولة «الكاتب الضمني» يشير الناقد إلى مفهوم «القارئ الضمني» كما تبلور ضمن أبحاث جمالية التلقي، وهو مفهوم يحيل على المعنى الأساس المحتمل للنص، أي ذلك الذي بناه الكاتب الضمني نفسه، ولو أن هناك إشكالا يتعلق بالكيفية التي يمكن للدارس أن يصل بها إلى ذلك المعنى المحتمل حتى يتطابق مع القارئ الضمني[١٢٥].

لكن الناقد يعتقد «أن نظرية زاوية الرؤية وكذا نظرية الرؤية السردية لم تصلا بعد إلى ضبط نهائي لأشكال وإمكانات الرؤية في العالم الحائي»[١٢٦]. من هنا يأتي انفتاحه على مفهوم الرؤية المونولوجية والرؤية الحوارية باعتبارهما مبحثا تتميميا للمبحث السابق (زاوية الرؤية). ويسترجع الناقد هنا ما ذكره في كتابه «أسلوبية الرواية» عن الرواية الحوارية والرواية «المونولوجية» في علاقتها بالرؤية الشمولية والرؤية الأحادية للواقع. حديثه هنا يطابق ما

أورده في الكتاب المذكور، لذلك لا داعي لعرض الجوانب النظرية لهذا المفهوم تلافيا للتكرار. سيباشر الناقد عملية التحليل اعتمادا على هذا الجهاز المفاهيمي النظري. لكن، قبل عرض الجوانب المتصلة بالتطبيق أشير إلى أن الناقد قد أورد - مباشرة بعد التقديم المنهجي - مبحثا تحت عنوان «خصوصية الموضوع». أثار من خلاله ما يمكن أن نسميه بـ «خصوصية الذات النسائية». تقوم هذه الخصوصية على فكرة مبدئية مفادها «أن المرأة قياسا إلى الرجل تعيش وضعا هو دون الوضع الذي يمكن اعتباره مقياسا عاديا»[١٢٧].

وقد وقف الناقد مطولا عند هذه الخصوصية، إذ أفرد لها حوالي ست وعشرين صفحة، تناولها من خلال مختلف المستويات: الجنس، المكان، اللغة، الحقوق والأيديولوجيا...إلخ. وقد استعرض - في هذا الإطار - شهادات وأبحاث بعض المهتمين بقضية المرأة.

لكن قبل الحديث عن هذه «الخصوصية» قدم الناقد ملاحظة قارن من خلالها بين الخصائص التي سيتحدث عنها هؤلاء المهتمون وبين النتائج التي افترض أنه سيتوصل إليها اعتمادا على المنهج الذي اعتمده. يقول الناقد:

«جميع الخصائص التي سنتحدث عنها في نطاق تعرضنا لاحقا لإشكالية الكتابة النسائية تم استخلاصها بواسطة مهتمين بقضية المرأة والإبداع، غير أن طريقة توصلهم إلى هذه الأفكار كانت تتم في الغالب بوسائل حدسية، أي لم يلجأ هؤلاء الدارسون إلى استخدام طرق مضبوطة في التحليل، لذلك ظلت هذه الأفكار قابلة لأن ترد، نظرا لأنها غير مدعمة بتحليل علمي للنصوص المطلع عليها»[١٢٨].

إن الناقد يطابق خصائص الكتابة النسائية، كما توصل إليها المهتمون بالمرأة اعتمادا على «وسائل حدسية»، بنتائج التحليل الذي يقوم به اعتمادا على أدوات البحث المنهجية التي سبق الحديث عنها!

ستتأكد هذه المطابقة من خلال الممارسة النقدية[١٢٩]، كما سنرى فيما بعد. مما يسمح بتقديم ملاحظات على الشكل التالي:

أولا، ما فائدة هذا «التحليل المنهجي» الذي سينتهي إلى النتائج نفسها التي توصل إليها «مهتمون بقضية المرأة» اعتمادا على الحدس (أي من دون تحليل علمي منهجي)؟! لقد سبق لحميد لحمداني نفسه أن تحدث عن القراءة الحدسية، ووصفها بأنها قراءة ذاتية لا توصل إلى معرفة حقيقية، وأن أهم ما تتميز به - استنادا إلى رودولف أرنهايم - هو أنها تتم «تحت أدنى مستوى الشعور»[١٣٠]. إن القراءة الحدسية هي النقيض المباشر للقراءة المنهجية، التي تتوصل إلى الحقائق متوسلة بمنهج معين في التحليل[١٣١].

ثانيا، نلاحظ - على المستوى التراتبي لمباحث الكتاب - أن المبحث الذي تحدث فيه عن «خصوصية المرأة» و«خصائص الكتابة النسائية» جاء قبل القسم الذي خصصه لتحليل

النصوص السردية، مما كان يسهل عملية المطابقة التي تحدثنا عنها ضمن الملاحظة الأولى، بمعنى أن اتجاه التحليل يمضي من حقل التصورات الأيديولوجية والسوسيولوجي إلى النص. وهذا من شأنه أن يسقط التحليل في مزالق نظرية الانعكاس.

وحتى لو تحررنا من «العقدة» التي رسختها التحليلات البنيوية التي كانت ترفض أي انفتاح على خارجيات النص، وذهبنا في اتجاه توسيع النص إلى خارجياته الاجتماعية والنفسية والتواصلية[١٣٢]، فإن التحفظات السابقة - تبقى مع ذلك - حاضرة؛ لأن اتجاه التحليل ضمن هذه المقاربات يكون من النص إلى الخارج، وليس العكس.

يتكون المتن الذي يشتغل عليه الناقد من ستة نصوص سردية، هي كما يلي:

- امرأتان في امرأة لـ «نوال السعداوي» (رواية).
- صحوة الجسد لـ «خناثة بنونة» (قصة قصيرة).
- الزهرة لـ «سلمى مطر سيف» (قصة قصيرة).
- ثلاث حكايات وطالبة لـ «هاديا سعيد» (قصة قصيرة).
- حكاية زهرة لـ «حنان الشيخ» (رواية).
- مقام عطية لـ «سلوى بكر» (رواية).

يحلل الناقد هذا المتن اعتمادا على الجهاز المفاهيمي النظري الذي عرضه في التقديم المنهجي، وقد خص كل نص بمبحث مستقل. ومن خلال معاينة التحليل الذي أنجزه الناقد نلاحظ وجود عناصر تمثل ثوابت الممارسة النقدية، مع وجود بعض المتغيرات التي تتباين من مبحث إلى آخر. تتمثل ثوابت الممارسة النقدية في ما يلي:

- تحديد زاوية الرؤية: وهذا كان يتطلب نوعا من التحليل الجزئي لفقرات النص؛ على اعتبار أن زاوية الرؤية قد تتغير من مقطع إلى آخر.

- تتبع تدخلات السارد في علاقتها بزاوية الرؤية، سواء كان السرد خارجيا hétérodiégetique أم كان داخليا Homodiégetique. ومن خلال تتبع أشكال تدخل السارد يقوم الناقد برصد مستويات الهيمنة في النص.

- تحديد علاقة السارد بشخصيات النص السردي، خاصة بالنسبة إلى السارد الداخلي«المشارك».

- استخلاص موقف «الكاتب الضمني». مع التذكير بأن هذا المفهوم - كما قدمه في القسم النظري من الكتاب - يتطابق مع صورة الكاتب ساعة كتابة النص.

يميز الناقد - اعتمادا على هذه العناصر - بين النصوص السردية «المنولوجية» (وتتمثل في رواية امرأتان في امرأة - قصة صحوة الجسد - قصة الزهرة) والنصوص الحوارية (المتمثلة في نصوص ثلاث حكايات وطالبة - حكاية زهرة - رواية مقام عطية).

وقد أورد هذه النصوص السردية في منحى تطوري؛ من الكتابة المونولوجية إلى الكتابة الحوارية، وهو ما يعكسه عنوان الكتاب نفسه: «كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار». لذلك نلاحظ غلبة الطابع السلبي على الأحكام التي أصدرها الناقد على النصوص السردية المونولوجية، فهي عموما ذات طبيعة انتقادية. لكن هذه النبرة تخف بشكل تدريجي في تقويم النصوص السردية الحوارية، لتفسح في المجال لنبرات أخرى أقرب إلى الاستحسان. ما يؤكد هذا الطابع هو ما أورده الناقد في خاتمة الكتاب:

«لعل واقع الكتابة النسائية - كما تبين لنا من خلال تحليل النماذج الحوارية بشكل خاص - يتجاوز بكثير تلك الصورة التي رسمناها في مدخل الكتاب، لأنه تبين لنا بالفعل أن الأدب النسائي ليست له صورة واحدة، هي الصورة المونولوجية المملوءة بالعقد النفسية والمشاكل الذاتية، فهناك محاولات جادة في مجال الكتابة القصصية والروائية النسائية لتجاوز مخلفات الماضي وارتياد آفاق الكتابة الإبداعية بكل رحابتها الفكرية الخلاقة»[١٣٣].

ينسجم هذا التصور مع نظرة «باختين» نفسه إلى الرواية المونولوجية باعتبارها دون مستوى الرواية الديالوجية، وهو أمر يتأكد من خلال المفاضلة التي أقامها بين «بطل دستويفسكي» و«بطل غوغول»[١٣٤].

نختم هذا التحليل الذي قدمناه لكتاب حميد لحمداني «كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار» بملاحظة تتعلق بغياب الأبعاد الأيديولوجية للأصوات المتعددة داخل الكتابة السردية الحوارية. ذلك أن باختين ينظر إلى اللغة السردية (أو اللغة بشكل عام) باعتبارها تجسيدا ماديا للتواصل الاجتماعي[١٣٥]. وعليه فإن التحليل الاجتماعي - من منطلق أبحاث باختين - ينبغي أن يسير في اتجاه البحث عما هو اجتماعي، من خلال تعددية الأصوات والأيديولوجيات داخل النص السردي.

٣ - ٧ - لقد وقفنا من خلال ما سبق عند بعض الدراسات التي أنجزها الدكتور حميد لحمداني في إطار سوسيولوجية النص، يمكن الإشارة إلى دراسة أخرى - ذات طابع تجريبي - ينطلق فيها الناقد من «جمالية التلقي»، في علاقتها ببعض أبحاث علم النفس التجريبي. الدراسة تحت عنوان: «مستويات التلقي، القصة القصيرة نموذجا»[١٣٦].

وقد استهل الناقد دراسته بتمهيد نظري قدم من خلاله العناصر المنهجية التي سيعتمد عليها في التحليل. يشير «لحمداني» إلى أن الموقع الفعلي لدراسته يندرج ضمن حقل جمالية التلقي، وهو يستوحي «تفاعلية إيزر»، لكنه يتجنب التجريد الذي وقع فيه من خلال مقولة «القارئ الضمني»، لذلك سيتعامل مع «القارئ الفعلي» بالمفهوم الذي قدمه «ياوس». وإذا كانت الدراسة تأخذ من «ياوس» اهتمامه بالقراء الفعليين فإنها لن تلتزم بـ «تاريخيته ذات الطابع الشمولي»، بل تقتطع من التاريخ الطويل للقراءات لحظة معينة. من ضمن

الحدود التي وضعها لمنهجه أيضا أنه يتفادى مفهوم «القارئ النموذجي» Archilecteur لميخائيل ريفاتير M. Riffater لأنه مفهوم يجعل القارئ مجرد أداة استكشافية للوصول إلى معطيات يفترضها في النص المدروس. تستفيد الدراسة كذلك من الأبحاث التي ظهرت في إطار علم النفس التجريبي، خاصة ما يتعلق بالنشاط المتصل بعملية التذكر، الذي يولده فعل قراءة نص معين (سيكولوجية القراءة)[١٣٧].

إذن، إذا كان الحقل العام الذي يؤطر الدراسة هو «القراءة»، فإن المصادر المنهجية تتنوع هنا بين ثلاث نظريات:

- جمالية التلقي لـ «هانس روبير ياوس».
- نظرية الوقع الجمالي لـ «وولف كانج إيزر».
- سيكولوجية القراءة لـ «ميشال فايول».

يختار الناقد النص الذي سيجرب عليه هذا الجهاز المفاهيمي بمقاييس محددة، ذكرها قبل مباشرة عملية التحليل وهي قريبة من المقاييس التي وضعها «بارليت» في إطار الدراسة النفسية التجريبية للأعمال القصصية[١٣٨]. وقد وقع اختياره على نص «الجرادة»، وهي قصة قصيرة لـ «محمد زفزاف» من مجموعته القصصية «بيوت واطئة».

إن اختيار العناصر المنهجية المذكورة سابقا يتم في نطاق قراءة تجريبية، وذلك من خلال التعامل مع أنماط القراء الفعليين. ونظرا إلى صعوبة تجميع عينة من القراء، تستجيب لمستويات القراءة السابقة، فإن الناقد يكتفي بإجراء «اختبار القراءة» على مجموعة من طلبة السلك الثالث (١٢ طالبا).

أما طريقة الاختبار[١٣٩] فقد استوحى منطلقاتها من «اختبارات علم النفس التجريبي»، ومن بعض «توجيهات ريفاتير» في كتابه «محاولات في الأسلوبية البنيوية». قدم الناقد نتائج هذه الاختبارات في شكل جداول ورسوم توضيحية مصحوبة بقراءات موضحة لها. ودون تجشم كد الذهن وعناء اليد لإحصاء مؤشرات القراءة وأنواعها، والمقارنات بينها[١٤٠]، أكتفي بالإشارة إلى القراءات الثلاث التي تندرج ضمنها إجابات عينة القراء المختبرة، وهي كما يلي:

- قراءة تغلب الجانب المعرفي.
- قراءة تعادل بين الجانب الحدسي والجانب المعرفي.
- قراءة تزاوج بين الجانب الحدسي والجانب الأيديولوجي[١٤١].

إذا كان الإطار المنهجي للدراسة - كما قدمه حميد لحمداني - ينفتح على ثلاثة مصادر منهجية، فإن خطة الدراسة في اتجاهها العام تتشابه إلى حد كبير مع دراسة «بارليت» التي تمت الإشارة إليها سابقا: سواء على مستوى منطلقات اختبار القراءة، أم على مستوى معايير اختيار نص الاختبار، بل حتى على مستوى النتائج المحصل عليها[١٤٢].

ولا شك في أن الدراسات من هذا النوع يمكن أن تفتح آفاقا ما زالت مغلقة أمام النقد العربي الحديث، الذي لم يعرف اهتماما كبيرا بالدراسات النفسية، سواء في إطار نظرية التحليل النفسي أم في إطار علم النفس العام[١٤٣].

لقد حاولنا من خلال ما سبق تقديم صورة عن المشروع النقدي للدكتور حميد لحمداني، وذلك في سياق إبراز ظاهرة «التركيب بين المناهج»، التي يمكن اعتبارها ثابتا من ثوابت الممارسة النقدية للناقد. وأشير هنا إلى أن هذه الظاهرة تتجاوز حدود السرد لتشمل أيضا الدراسات النقدية التي أنجزها في مجال الشعر؛ هذا ما يتضح من خلال دراسة تجريبية جمع فيها - من الناحية المنهجية - بين الموضوعاتية ونظرية العوامل لـ «جريماس»، وحلل فيها نص «على أكتاف أشعاري» للشاعر الفلسطيني سميح القاسم، وكذا الدراسة التي كتبها تحت عنوان «الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم»، وقد وظف فيها بعض تقنيات التحليل السردي[١٤٤].

لكن يبقى الاعتراض الشائع عند الكثير من الدارسين، الذين يتحفظون عن مثل هذه الممارسات النقدية القائمة على التركيب بين المناهج المتباينة في أسسها النظرية وخصوصياتها الإجرائية. وسبق لإدوارد سعيد في مقال له عن «انتقال النظريات» أن نبه إلى ما تكتسيه هذه المحاولات من خطورة على النقد العربي، هذا الخطر الذي يدعوه إدوارد سعيد «المصيدة الأيديولوجية» التي «تشل الذين يستخدمونها كما تشل الوضع الذي يتم استخدامها فيه»[١٤٥].

٣ - ٨ - للدكتور حميد لحمداني كتابات نقدية أخرى، قد لا تكون ذات صلة مباشرة بالمادة التي نشتغل عليها هنا، وهي النصوص النقدية السردية، بل تتصل بمجال خاص هو «نقد النقد الروائي»، هذه الكتب هي كما يلي:

- سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، البيضاء، ١٩٩٠ .
- النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ١٩٩١ .
- بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ١٩٩١ .
- النقد النفسي المعاصر، تطبيقاته في مجال السرد، منشورات دراسات سال، ١٩٩١ .
- النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩ .

وبالنظر إلى الوحدة التي تنظم هذه الكتب على مستوى الموضوع (نقد النقد)، وعلى مستوى المنهجية العامة، فإننا سنعتبر هذه الكتب متنا واحدا:

أ - على مستوى المادة، يمكن القول إن هذه الكتب قد خرجت جميعا من صلب الأطروحة الجامعية التي أنجزها الدكتور حميد لحمداني تحت عنوان «النقد الروائي العربي بين النظرية والتطبيق»[١٤٦]. وقد غطت هذه الدراسة - تقريبا - مختلف المقاربات النقدية التي تناولت الفن الروائي في العالم العربي.

ب - على مستوى منهجية الدراسة(*)، نلاحظ أن هناك خطة نمطية تتكرر في جميع الكتب المشار إليها سابقا. تقوم هذه الخطة على قسمين:

القسم الأول ذو طابع نظري، يقدم الناقد - من خلاله - الجوانب النظرية للمنهج في مصادره الغربية. وأهم ما يتميز به هذا القسم هو طابع الاستقصاء لكل التنظيرات التي قدمت حول المنهج في أصوله وامتداداته المختلفة.

يستعرض الناقد في **القسم الثاني** الآراء والتصورات النظرية للنقاد العرب، اعتمادا على المقدمات والمداخل المنهجية لكتبهم.

- الجانب التطبيقي يحلل من خلاله الناقد نموذجا محددا معتمدا على ما يسميه «ضوابط تحليل النصوص النقدية». وهذا جانب له صلة بالمنهج الذي اعتمده الناقد في نقد النقد.

ج - على مستوى المنهج، قدم الناقد نموذجا تحليليا لدراسة النصوص النقدية في كتابه «سحر الموضوع»، وقد اعتمد على هذا المنهج في كتبه الأخرى، ذات الصلة بالنقد الروائي. اقتبس هذا النموذج التحليلي من الناقدة الفرنسية «جوهانا ناتالي Johana Nathali» في تحليلها للنصوص النقدية التي كتبت حول «قطط بودلير»[١٤٧]. يقوم هذا المنهج على مجموعة من الخطوات، تتعلق بضبط الأهداف، وتحديد المتن، وتتبع الممارسة النقدية للناقد من خلال مجموعة من المستويات: الوصف - التنظيم - التأويل - اختبار الصحة (وأضاف الدكتور لحمداني مستوى آخر يتعلق بـ «التقويم الجمالي»).

ونخلص في الأخير إلى تحديد الخصائص الأساسية التي يقوم عليها الخطاب النقدي لحميد لحمداني بالطريقة التالية:

- تأكيد طابع التعدد والتنوع المنهجي في الكتابات النقدية لحميد لحمداني، في إطار البنيوية الدينامية.

- الحرص على الانتقال من مستوى النقل والاستعارة المفاهيمية إلى مستوى المثاقفة المنهجية القائمة على استيعاب وإعادة إنتاج النظريات والطرائق النقدية.

- يحقق الخطاب النقدي للناقد قدرا متميزا من التوازن بين التنظير والتطبيق.

بعد عرض التجربة النقدية للدكتور حميد لحمداني في إطار ما أسميناه «قراءة أفقية» للخطاب، ننتقل إلى تحليل نموذج نقدي في إطار «قراءة عمودية» للخطاب.

(*) أميز هنا بين «منهجية الدراسة» وأعني بها الخطوات والمراحل المعتمدة في الدراسة، و«منهج البحث»، أي الرؤية الفلسفية والأدوات الإجرائية التي سيعتمدها في تحليل النصوص النقدية. ما أقصده هنا هو الجانب الأول، أما الجانب الثاني فسأتطرق إليه لاحقا..

٤ - قراءة عمودية للخطاب

تنصب الدراسة هنا على نص نقدي واحد، يحمل المواصفات «التمثيلية» للخطاب المدروس. وقد وقع اختيارنا هنا على كتاب «دينامية النص الروائي» لأحمد اليبوري،

وسنعتمد هنا على منهجية تتوخى طابع الشمولية والإجرائية في تحليل مادة الكتاب، ودون الدخول في التفاصيل المتعلقة بمصادر هذه المنهجية وعناصرها المختلفة، وغير ذلك من الجوانب التي أسهبت في الحديث عنها في موضع آخر(*) أكتفي بالإشارة هنا - بطريقة مكثفة - إلى مستويات هذه القراءة، التي تتصل بالجوانب التالية:

- **الجوانب النظرية والمنهجية**: ينصب التحليل هنا على الأسس النظرية والمنهجية التي اعتمدها الناقد. ويقتضي ذلك إثارة قضايا أخرى منها: انسجام الموضوع مع المنهج، وكفاية المعطيات النظرية في التأطير النظري للموضوع، ومدى تلاؤم وانسجام هذه المعطيات مع الأصول المنهجية.

- **نظام التأليف**: يقوم هذا المستوى على عمليتين: استخلاص البنية، من خلال تحديد «الملامح المميزة» للنص المدروس، وتقديم صورة عن طبيعة توزيع مضامين النص النقدي وتمفصلاته العامة المتعلقة بمظهره الخارجي، ثم تحديد المتن الذي اشتغل عليه الناقد، والمعايير التي اعتمد عليها في اختيار النصوص المدروسة.

- **نظام الوصف**: يتعلق الأمر هنا بالكشف عن العمليات التي خضع لها النص الإبداعي المدروس، لتكييفه مع المنطلقات النظرية والتصورات القبلية للناقد.

- **نظام الاستدلال والبرهنة**: ينصب الاهتمام هنا على الأداة الحجاجية للناقد بهدف الكشف عن ميكانيزمات التدليل والمحاجة التي يعتمد عليها في عملية الإقناع.

وسنقدم من خلال ما يلي تحليلا للكتاب من خلال المستويات المشار إليها:

٤ - ١ - الجوانب النظرية والمنهجية:

يشير الناقد باقتضاب إلى الهدف من تأليف الكتاب، ويتمثل في تقديم صورة أولية عن الرواية المغربية، وذلك من خلال تحليل نماذج منها، على المستوى الميكرونصي والماكرونصي، «للوصول عبر بنياتها السردية العميقة وبنياتها الخطابية السطحية إلى إبراز مختلف العناصر البنائية التي تساهم في تحديد ديناميتها»[١٤٨].

أما على المستوى المنهجي فإن المقدمة القصيرة للكتاب تقدم صورة مكثفة لأهم الأسس النظرية والمنهجية التي سيعتمدها في الدراسة:

(*) لقد اعتمدت على هذه المنهجية في الأطروحة التي حضرتها لنيل دكتوراه الدولة في موضوع «النقد السردي في المغرب: المرجعية والخطاب»، جامعة محمد الأول بوجدة، الموسم الجامعي ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣ .

فيما يتعلق بالمصادر المنهجية يركز الناقد على مفهوم «الدينامية»، ويعطي لها معنى قريبا من المعنى الذي أعطاه إياها «جورج ماري» في دراسته «من الصور إلى البنيات»[١٤٩]. يكتفي الناقد بهذه الإشارة دون تأطير المقولة ضمن السياق العلمي والإبيسمولوجي الذي جاءت فيه.

ومن المعلوم أن دراسة جورج ماري «من الصور إلى البنيات» جاءت في سياق الرغبة في تجاوز السيميائيات السائدة، التي اكتفت بدراسة سكونية للعلامات، إلى صياغة «سيميائيات دينامية» ذات أصول مرجعية فسيولوجية وبيولوجية. إن هذا الالتحام الفضائي للأجزاء داخل كل عضوي والمبدأ الداخلي المنتج للالتحام الفضائي كلها عناصر ستجعل «الدينامية» ذات الأصل البيولوجي تركز على علاقات الحوار - الحركة - الصراع - الصيرورة والنمو... من الباحثين الرواد في هذا الاتجاه يمكن الإشارة - على الخصوص - إلى «روني توم René Thom» و«جون بيتيتو Jean Petito»[١٥٠].

أما دراسة «جورج ماري» المشار إليها سابقا فقد اشتغل فيها على بعض أعمال «جيراردي نرفال» و«ميشال بوتور»، مستثمرا بعض المفاهيم الأساسية في «الدينامية » مثل: تداخل الأصعدة - التشعب - الكارثية.

يشير الناقد من - جانب آخر - إلى أن دراسته تقوم على تضافرية السيميائيات وتنسيقها المعرفي بين حساسيات منهجية متباينة. وهذا ما عبر عنه بقوله:

«ولا يخفى أن هذا العمل استفاد من السيميائية والسيميائية الدينامية، والسوسيونقد والتحليل النصي في إطار لاشعور النص، ومن نظرية التلقي وغيرها من المناهج التي تسعى إلى تأسيس مقاربة ملائمة للنصوص الأدبية عامة، والروائية بصفة خاصة، وذلك ما يعني تحليلها وفق قواعد ومفاهيم إجرائية في إطار التكامل المعرفي»[١٥١].

بالإضافة إلى هذا الإطار ا لمنهجي العام فإن المقدمة تثير مجموعة من الضوابط المنهجية يمكن إعادة صياغتها كما يلي:

- يستند الناقد إلى مبدأ «الملاءمة» الذي يمكنه من تحديد عنصر منظم للمتتاليات السردية في كل نص.
- تنصب الممارسة النقدية للناقد على النص.
- يعتمد إجراء التفكيك وإعادة التركيب.
- يستبعد الناقد من ممارسته النقدية التأويلات التي تستند إلى السيرة الذاتية للمؤلف[١٥٢].

الملاحظة الأساسية التي يمكن تسجيلها هنا هي أن الناقد قدم تصوره المنهجي بصورة مكثفة ومركزة، مع أنه يشتغل على مفاهيم جديدة، ليست لها قوة تداولية في الخطاب النقدي المغربي المعاصر.

ولكن الناقد سيحاول تقديم بعض الإضاءات النظرية حول المفاهيم النظرية التي يشتغل عليها من خلال مدخل الكتاب، الذي خصصه للتأطير النظري للمقولات الثلاث التي تكون عنوان الكتاب، وهي: الدينامية - النص - الرواية.

والملاحظ أن الناقد يستحضر في هذا التأطير النظري معطيات من مختلف الحساسيات المنهجية المشار إليها سابقا، مع العمل على إعادة تركيب هذه المعطيات من أجل إضفاء ملامح الاتساق والانتظام على خطابه المنهجي.

يقدم الناقد - في البداية - خلاصة مركزة للتنظيرات التي قدمت حول «الدينامية»، سواء في «أصولها» الفيزيائية والبيولوجية، أو في «امتداداتها» الأنثروبولوجية والاجتماعية والأدبية. كما يشير إلى ارتباطها بعناصر أخرى تحدد طبيعتها مثل «الحركة» و«التغيير» و«المقصدية» و«التطورية». وتعتبر كتابات «فرديناند برونتيير» نموذجا للبحوث التي أنجزت في إطار التعالق بين التطورية الأدبية والتطورية البيولوجية، بخاصة كتاباه «تطور الأجناس في تاريخ الأدب» و«موجز في تاريخ الأدب الفرنسي».

وبعد أن قدم الناقد خلاصة لأهم القضايا التي أثارها «برونتيير» في كتابيه سالفي الذكر يخلص إلى نتيجة مفادها: إن التطورية «لم يكن لها إلا تأثير ضئيل في تاريخ الآداب الحديثة وتعرضت للإهمال على ما يبدو، عندما أرادت أن تقيم علاقة متينة أكثر من اللازم، بين التطور الأدبي والتطور البيولوجي»[١٥٣].

والملاحظ أن الناقد لا يحيل هنا على دراسة «من الصور إلى البنيات»، ولا على أي مصدر من المصادر المنهجية لـ«السيميائيات الدينامية»، التي كان قد أعلن - في المقدمة - عن تبنيها. ويبقى المصدر الأساس الذي يعتمد عليه هنا هو كتابات «برونتيير»، هذا مع العلم أن هذه الكتابات قائمة على المطابقة المبسطة بين الأدب والبيولوجيا[١٥٤].

بعد تحديد مفهوم «الدينامية» ينتقل الناقد - في المدخل النظري للكتاب - إلى تحديد مفهوم «النص» اعتمادا على بعض المراجع النظرية السيميائية:

فبالرجوع إلى المعجم المشترك لـ «جريماس» و«كورتيس» أمكن الوقوف عند تحديدات النص، سواء باعتباره «ملفوظا» أو «خطابا» أو «سلسلة لغوية غير محدودة»...إلخ.

و بما أن التحليل يقتضي دائما اختيار مستوى معين للملاءمة، ويتم التركيز على صنف معين من العلاقات باستثناء العلاقات الأخرى، فإن الناقد يشير إلى تعريف آخر «يصبح النص بمقتضاه مكونا فقط من العناصر السيميائية المطابقة للمشروع النظري للوصف»[١٥٥].

لا يكتفي الناقد بهذا التحديد وإنما يعرض لتعريفات أخرى، منها تعريف «يوري لوتمان» الذي يرى فيه «أن للنص طابعا بنيويا لا تقدم فيه العلامات عن طريق التعاقب، بين حدين خارجيين، بل هناك تنظيم داخلي خاص يحول النص على المستوى الأفقي إلى كل مبنين»[١٥٦].

أما «كريستيفا» فتحدد النص - ليس كبنية جاهزة - ولكن كتبنين وكإنتاجية[١٥٧]، في حين يعتبر «ميخائيل ريفاتير» النص فضاء تتقاطع فيه نصوص متعددة، ويرى أن النص لا يتم تلقيه إيجابيا إلا بالرجوع إلى قواعد اللغة وإرغامات السياق وفي ارتباط مع التناص»[١٥٨]. وكذا تعريف «جيرار جينيت» الذي يستند فيه إلى مفهوم «التسامي النصي» وعلاقات النص بغيره.

ومن خلال إمعان النظر في التعريفات التي قدمها الناقد يتضح أن أغلبها يتجاوز مفهوم «النص» إلى «التناص». قد يكون هذا الانفتاح أمرا طبيعيا إذا أخذنا بعين الاعتبار الأبحاث التي تبلورت في حقل الشعرية الحديثة، في نطاق ما يوصف بـ «التفاعلية النصية» Intertextologique، التي تبحث في النص وتعالقاته المختلفة. لكن الناقد لا يشير - في هذا السياق - إلى مفهوم تأسيسي في نظرية التناص، وهو «الحوارية» لباختين.

يحيل الناقد - في سياق حديثه عن رأي «جيرار جينيت» ومفهوم المتعاليات النصية - على كتاب «مدخل إلى جامع النص» Introduction à l'architexte. والحقيقة أن الكتاب الذي كرسه «جينيت» للبحث في «المتعاليات النصية» Transtextualité هو كتاب «أطراس» Palimpsestes. وقد حلل فيه الأنماط الخمسة للمتعاليات النصية (بدل أربعة في الكتاب السابق) وهي: التناص - intertextualité، المناص - Paratextualité الميتانص -Métatextualité، التعالق النصي - Hypertextualité، جامع النص Architextualité.

حاولنا من خلال ما سبق تقديم صورة عن الجهاز المفاهيمي النظري الذي سيشتغل عليه الناقد. وكما هو ملاحظ فمنهج الدراسة يقوم على مقاربة تفكيكية - تركيبية، مؤسسة على الأبعاد الثلاثة للخطاب: البعد النصي، البعد السوسيولوجي والبعد النفسي. مما جعل القراءة تنفتح على حساسيات منهجية متعددة منها: السيميائيات الدينامية، التحليل اللساني، التحليل النفسي، النقد الاجتماعي، جمالية التلقي، النقد الأسطوري...إلخ.

٤ - ٢ - نظام التأليف

٤ - ٢ - ١ - البنية:

يتكون الكتاب من تقديم ومدخل عام، يثير الناقد - من خلالهما - القضايا النظرية ومن أربع دراسات تطبيقية هي كما يلي:

١ - في التكون النصي.

٢ - المرجعي والاستاطيقي.

٣ - لا شعور النص.

٤ - التباس العلامات.

يستهل الناقد دراسته الأولى بتقديم نظري يقدم من خلاله تصوراته النظرية حول عملية التعالقات الكائنة والممكنة بين الخطاب الروائي والسيرة الذاتية، محيلا على الأبحاث العديدة

التي أنجزت في هذا المجال. ليخلص بعدها إلى صياغة موقفه الخاص الذي يؤسسه على إحالتين نظريتين:

تتمثل **أولاهما** في تصور «ميخائيل باختين» لتفاعل الأجناس وتلاقحها. **وثانيتهما** في تحديد «لوسيان جولدمان» لموقع النص الروائي بين «عالم الكتابة» و«عالم الواقع».

يحلل اليبوري - من هذا المنظور - نصين: «الزاوية» للتهامي الوزاني و«المعلم علي» لعبد الكريم غلاب... يؤطر النص الأول في سياق تطور النثر في الثقافة المغربية، انطلاقا من جنس الرحلة، مرورا بالقصة القصيرة التاريخية، فالرواية القصيرة التاريخية، وإذا كانت «الزاوية» تخلو من أي إشارة تجنيسية معينة فإن استهلالها بضمير المتكلم يعطيها ثلاثة أبعاد دلالية ذات علاقة بالذات والبيئة والوراثة. أما التركيب الفني لـ «الزاوية» فيتخذ شكلين: شكلا وصفيا وثوقيا، وشكلا ساخرا يعمل على تأزيم الشكل الأول بطريقة خاصة. تتنوع الثيمات الأساسية في النص بين حقلين دلاليين:

- الحقل التاريخي المرتبط بسقوط الخلافة الإسلامية.
- الحقل القصصي المرتبط بعالم الخوارق والعجائب.

لذلك فإن الناقد ينظر إلى «الزاوية» بوصفها «تاريخا للأوهام»، على اعتبار أن «بنيتها الدالة» تكشف عن تداخل عميق بين ما هو عجائبي وغرائبي وخارق.

أما في دراسته لرواية «المعلم علي» لعبد الكريم غلاب، فهو ينطلق من مبدأ دأبت على الأخذ به النظريات السردية المعاصرة، يتمثل في التمييز بين المواقف الفكرية والسياسية التي تحملها المؤلفات المتعددة للكاتب، وبين المضمون الفكري للرواية، أو بعبارة أوضح «التمييز بين الكاتب الواقعي والكاتب المجرد»[١٥٩]. من هنا يدرج رواية «المعلم علي» ضمن ما يسميه «رواية التمرس والتكون» Apprentissage[١٦٠]. ويحيل «التكون» هنا على ثلاثة مستويات:

أولا: مستوى «التمهن» ببعض الأماكن ذات الصبغة المؤسسية مثل المطحنة، دار الدبغ، معمل الزليج، ومعمل الصابون[١٦١].

ثانيا: مستوى تعلم اللغة الفرنسية[١٦٢].

ثالثا: مستوى التكون الأيديولوجي، وذلك من خلال إدراك العلاقة بين السياسي والنقابي[١٦٣]. ويرى الناقد على مستوى الجنس الأدبي، أن لنص «المعلم علي» علاقة مع السيرة والسيرة الذاتية من جهة، وعلاقة مع القصة القصيرة، إذ يمكن اعتبار كل مرحلة من حياة «علي» (في المطحنة ودار الدبغ والخرازة) بمنزلة «شريحة حياتية ذات إيقاع خاص يسودها انسحاق الفرد وغربته داخل الدوائر الاجتماعية المغلقة التي كان يعيش فيها»[١٦٤].

وإذا كانت الدراسة الأولى تثير بعض القضايا المتصلة بالتكون الإجناسي، فإن الدراسة الثانية تتناول النص الروائي من حيث طبيعته الإحالية والتخييلية. يحلل اليبوري في هذا

الإطار روايتين: «الغربة» لعبد الله العروي و«لعبة النسيان» لمحمد برادة.

ويرى الناقد أن الشكل الفني «للغربة» يقوم على تقنيتين: الانشطار والتسيب. ويقوم الانشطار على حكي مركزي يشمل العلاقة بين إدريس ومارية، تتفرع عن هذا المحكي محكيات أخرى فرعية تتمثل في:

- محكي شعيب.
- قصة عمر ومريم التي ترويها مارية.
- قصة المرأة التي قتلت زوجها.

و أما التسيب فيتمظهر في الرواية على مستويات مختلفة: مستوى الأصوات السردية، مستوى الزمن، مستوى اللغة ومستوى الجنس الأدبي.

فالأصوات السردية تتداخل في «الغربة» بكيفية متوازنة ومتجانسة، كما أن هناك تناسبا في وجهات النظر يمنح الرواية بعدا فنيا متميزا.

ويصل الناقد في الأخير إلى خلاصة مركزية مفادها «إن الدلالة العامة التي تنقلها الرواية تتحدد أساسا وفق الاشتغال المزدوج لمختلف مكوناتها اللغوية والسردية والأسطورية التي تركز على التقابل والتحاور بين بنية الموت، التي تنتمي إلى الماضي، وبنـية الانبعاث التي تحدد آفاق المستقبل»[١٦٥].

أما في «لا شعور النص» فيشتغل الناقد على أدوات التحليل النفسي خاصة مفهوم اللاشعور، والمستويات الثلاثة للشخصية الإنسانية «الهو» و«الأنا» و«الأنا الأعلى»، باعتبارها «أصواتا سردية تتمظهر في النص الروائي، من خلال المواجهة بين مبدأي الواقع والرغبة في «المرأة والوردة» و«اشتباكات»، وبين الأسطورة والأيديولوجيا في «بدر زمانه»[١٦٦].

تعرض رواية «المرأة والوردة» شخصيات متماثلة في معتقداتها ومصائرها وأهدافها. كما أن شكلها الذي هو أقرب إلى «الرواية القصيرة» جعلها لا تتوافر على الفضاء النصي اللازم للمواقف والصراعات. ومع ذلك فإنها تشخص عدة قضايا منها ما له علاقة بالسارد والكاتب: الحشيش، المرأة، الغرب...إلخ، معتمدا في ذلك على عدة تقنيات كالمشاهد السينمائية ذات الإيقاع البطيء، وانبناء الفضاء الروائي على بنيات سردية صغرى تسهم في تنويع حركية النص، وأشكال الحلم - مثل حلم السقيفة والأزهار - الذي يكشف عن الأنا الأعلى[١٦٧].

يقف الباحث - في مستوى آخر - عند دلالة العنوان: «المرأة والوردة» ليسجل أن للمرأة صورتين في الرواية: صورة المرأة الشيطان، التي تختزل الجنس بمعناه المادي، وهناك صورة أخرى تمثلها علاقة السارد بـ «سوز» التي أعادت إلى العالم توازنه بعد اضطراب وفرحته بعد اكتئاب»[١٦٨]. أما «الوردة» فلا يرد ذكرها كثيرا إلا في «حلم السقيفة»[١٦٩] لتكشف عن معاني المحبة والصفاء والكمال، عكس المرأة في مستواها الأول.

أما في «التباس العلامات» فينصب اهتمام الناقد على تحليل الروايات التي تتصف بدينامية العلامة: «الجنازة» لأحمد المديني، «عين الفرس» للميلودي شغموم، «أحلام بقرة» لمحمد الهرادي و«المباءة» لمحمد عز الدين التازي.

يبدأ الناقد دراسته لرواية «الجنازة» بمقاربة عتبتها النصية المقتبسة من كتاب «سر الأسرار لتأسيس السياسة وترتيب الرئاسة» لإخوان الصفا. ويخلص من ذلك إلى أن: «السياسة كما تشير العتبة تمثل الموضوعة الرئيسية التي يجري تناولها من موقع نقد الرئاسة وفضح الواقع الذي أفرزها بمنأى عن التناول الأطر وحي المباشر في أغلب الأحيان»(١٧٠).

و يلاحظ الناقد - على مستوى الجنس الأدبي للنص - انكسار الحدود الفاصلة بين السيرة والسيرة الذاتية والرواية، مما يؤدي إلى إرباك القارئ.

إن هذا النوع من الكتابة الذي يتسم بتعدد الأجناس الأدبية واللغات والأصوات يوجد داخل - ما يطلق عليه - «جنون الكتابة»(١٧١). إن الرواية في عدة فقرات منها تشير إلى الجنون، من خلال تلفظات السارد حينا والشخصية الرئيسية حينا آخر. وإذا كان الهذيان هو أول مرحلة نحو الاختلال فإن عدم التمييز بين المتناقضات يعتبر مرحلة ثانية(١٧٢).

هذا عن «الجنازة» لأحمد المديني، أما رواية «عين الفرس» للميلودي شغموم فتتميز - في نظر الناقد - بعتبتها النصية التي لا تحيل مباشرة وبطريقة تقليدية على مكونات النص، ولكنها تؤدي إلى إنتاج دلالات تعتيمية أمام القارئ. ينتقل الناقد - بعد ذلك - إلى تحليل معمار الرواية وما يطرحه كل فصل من قضايا ومتتاليات سردية تتراوح بين الواقعي والأسطوري؛ لتمنح الرواية طابعا خاصا على مستوى الشخصيات والأحداث والزمان والمكان ووجهات النظر.

في تحليله لـ «أحلام بقرة» لمحمد الهرادي يركز الناقد على تكونها النصي والتحولات التي يتقصدها والمفارقات التي تتأسس عليها. هكذا تنفتح الرواية - في شكلها التكويني - على أجناس سردية مختلفة مثل الرواية الشطارية والخيال العلمي والنصوص السردية والدرامية... وتتجاوز الرواية في هذا العمل البنائي لهذه الأشكال علاقة التجاور إلى علاقة التفاعل(١٧٣).

بعد هذا الجرد المركز لمحتويات الكتاب، ننتقل إلى تحليل العنصر الثاني ضمن «نظام التأليف».

٤ - ٢ - ٢ - المتن:

- تحديد المتن:

يستند الناقد إلى مبدأ «الملاءمة» في تعليل اختياره للمتن. يقول:

«وكان وراء اختيارنا لهذا المتن بالذات رغم اعترافنا بوجود روايات مغربية أخرى لها قيمة أكيدة، مبدأ الملاءمة الذي مكننا من تحديد عنصر مكون ومنظم في الآن ذاته للمتتاليات السردية يتمثل في الدينامية»(١٧٤).

بالإضافة إلى مبدأ «الملاءمة» يمكن الإشارة إلى مبدأ «الدينامية» الذي شغله الناقد بوصفه سيرورة تاريخية، مما جعله يترصد تطور الرواية العربية، في بداياتها وامتدادتها، محاولا - في الوقت نفسه - إبراز ما تتميز به من خصوصيات.

اعتمادا على هذين المبدأين يحدد الناقد متنا روائيا يتكون من أحد عشر نصا. يغطي على المستوى الكرونولوجي فترة تمتد من ١٩٤٠ (مع «الزاوية» للتهامي الوزاني) إلى ١٩٩٠ (مع اشتباكات)، مرورا بنصوص أخرى هي:

- المعلم علي لعبد الكريم غلاب، ١٩٧١ .
- المرأة والوردة لمحمد زفزاف، ١٩٧٠ .
- الغربة لعبد الله العروي، ١٩٧٢ .
- بدر زمانه لمبارك ربيع، ١٩٨٣ .
- لعبة النسيان لمحمد برادة، ١٩٨٧ .
- الجنازة لأحمد المديني، ١٩٨٧ .
- عين الفرس للميلودي شغموم، ١٩٨٨ .
- أحلام بقرة لمحمد الهرادي، ١٩٨٨ .
- المباءة لمحمد عز الدين التازي، ١٩٨٨ .

يثير هذا المتن مجموعة من الملاحظات نقدمها بالطريقة التالية:

أ - جميع النصوص المدرجة ضمن هذا المتن تنتمي إلى الرواية المغربية. هذا مع أن عنوان الكتاب لا يؤشر على هذا التخصيص. ولا شك في أن الاكتفاء بهذا النوع من النصوص فيه إقرار ضمني بالموقع المتميز للرواية المغربية على خارطة الإبداع الروائي العربي، وهذا ما شهد به المؤلف نفسه في لقاء لاتحاد كتاب المغرب. يقول:

«كانت تحدوني في كتابة هذه الدراسة رغبة في تجلية قدرات وإمكانات كتابنا المغاربة، وهذا لا يعني أنه لم يكن بالإمكان إدراج نصوص لكتاب من المشرق، هذا نقص أعترف به، وإن كنت متخصصا منذ خمس وعشرين سنة في تدريس الرواية العربية»[١٧٥].

و قد أشار أيضا في مقدمة الكتاب إلى أنه قد صمد لـ «قوة إغراء المقارنة بين بعض النصوص المغربية من جهة والعربية من جهة ثانية، خصوصا منها نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم، وكتاب التجليات لجمال الغيطاني... وحتى لو تمت تلك المقارنة فإنها كانت في نظرنا ستبرز القيمة الكبيرة للنصوص الروائية المغربية وتميزها في مجال الإبداع الروائي العربي»[١٧٦].

ب - تتنوع نصوص المتن سواء على المستوى البنائي أو الدلالي أو الإجناسي، وكذا على مستوى طرائق الاشتغال؛ بين الكتابة التي هي أقرب إلى السرد التراثي (الزاوية) والكتابة

القائمة على البناء الفني الكلاسيكي (المعلم علي)، والكتابات التي نحت منحى الحداثة والتجريب (عين الفرس، الجنازة، المباءة...).

كما نلاحظ داخل المتن وجود حساسيات إجناسية عدة: فالناقد نفسه يلاحظ أن «الزاوية» تندرج في إطار «السرد التاريخي والسيرذاتي والروائي»؛ و«المعلم علي» لها صلة بـ «السيرة والسيرة الذاتية {...} وبالقصة القصيرة»(١٧٧) و«لعبة النسيان» تتأرجح في بنيتها العامة بين السيرة الذاتية والرواية»(١٧٨)، أما «المرأة والوردة» فإن «صغر حجمها جعلها أقرب من حيث الشكل إلى الرواية القصيرة»(١٧٩). لكن مع هذا التشعب والتنوع على مستوى الأشكال يلاحظ أن مبدأ «الملاءمة» الذي يعتبر من المفاهيم الإجرائية الأساسية التي استثمرها الناقد سيساهم في تجسير الفجوات بين هذه النصوص.

ج - يعتمد كتاب «دينامية النص الروائي» رؤية تحليلية دائرية للرواية المغربية، منذ بداية تجنسها مع «الزاوية» للتهامي الوزاني، إلى ظهور روايات تحمل بعض سمات الحداثة («اشتباكات» الأمين الخمليشي). من ثم يمكن القول: إن هذا الكتاب يعتمد الرؤية الدائرية على مستوى زمنية صدور النصوص، وإن لم تُعتَمد الرؤية نفسها على مستوى ترتيب النصوص زمنيا.

هـ - على مستوى الممارسة النقدية، يلاحظ أن التحليل كان ينفتح أحيانا على نصوص روائية أخرى غير مذكورة في المتن: «سلخ الجلد» لمحمد برادة(١٨٠)؛ «الطيبون»، «رفقة السلاح والقمر» و«الريح الشتوية» لمبارك ربيع(١٨١)، «الضلع والجزيرة» و«الأبله والمنسية وياسمين» للميلودي شغموم(١٨٢).

- توزيع المتن:

سنحاول - من خلال ما يلي - تقديم بعض الملاحظات حول كيفية توزيع المتن على مباحث الدراسة:

- هناك تفاوت على مستوى عدد النصوص الروائية المدروسة في كل مبحث، بحيث تتعدد النماذج المدروسة في المبحثين الثالث والرابع، بينما تقل في المبحثين الأول والثاني. وكان من الطبيعي أن ينعكس هذا التفاوت على عدد الصفحات التي خصصها لكل مبحث؛ إذ تتراوح بين ١٠ صفحات في المبحث الأول، و٣٦ صفحة في المبحث الأخير. وهذا يبين أن الناقد ينطلق في هذا التوزيع من تصور محدد يعطي فيه الأهمية لنصوص المبحثين الثالث والرابع (لا شعور النص، التباس العلامات).

- توزيع المتن المدروس داخل الكتاب يخضع - بشكل نسبي - للمعيار التاريخي بدءا بـ «الزاوية» في المبحث الأول (نص صدر سنة ١٩٤٠)، وانتهاء بـ «المباءة» في المبحث الأخير (صدر سنة ١٩٨٨). ينسجم هذا التوزيع مع مبدأ «الدينامية» الذي يرتبط في دلالته الإجرائية بالحركية والتطورية. لذلك يشتغل الناقد على أحد عشر نصا روائيا، تتوزع على

فضاء زمني يصل إلى خمسة عقود زمنية، وهو رصد تاريخي يأخذ بعين الاعتبار مسيرة الرواية المغربية منذ تأسيسها.

بل إن إطلالة سريعة على فهرس الكتاب تسمح بالقول إن النصوص المدروسة تشكل رواية واحدة، وإن اليبوري يقارب متنا واحدا متطورا عرف بدايته التأسيسية مع الخطاب شبه الروائي الذي يؤرخ لمرحلة التكون مرورا بالنصوص المرجعية والجمالية، وصولا إلى التباس العلامات، باعتبار النصوص المدرجة في هذا الإطار، تمثل مرحلة النضج والتميز على مستوى الرؤية والتقنية والأسلوب.

إن الحديث عن «المتن الإبداعي» الذي اشتغل عليه الناقد يثير جوانب أخرى لها علاقة بالممارسة النقدية، تتعلق أساسا بالوضع الاعتباري لكل نص من النصوص، انطلاقا من استراتيجية محددة، وهي جوانب ستجري إثارتها من خلال المبحث الموالي.

٤ - ٣ - نظام الصف

ما هي أشكال وصف النص المدروس في كتاب «دينامية النص الروائي»؟ الملاحظة الأساسية التي يمكن تسجيلها هنا هي أنه ليست هناك طريقة واحدة في التعامل مع النصوص المدروسة؛ فالوصف في الكتاب يتغير من دراسة إلى أخرى وذلك حسب طبيعة المتن المدروس وكذا الرؤية المنهجية المعتمدة في كل دراسة.

فعلى مستوى المتن سبق للناقد أن أشار في مقدمة الكتاب إلى أن «كل رواية أو مجموعة روايات تطرح علينا أسئلتها الخاصة سواء على مستوى التكون الإجناسي أو المستويين البنائي والدلالي»[١٨٣].

أما على مستوى الرؤية المنهجية فإن الناقد يشتغل في إطار ما سماه «التكامل المعرفي»[١٨٤]، الذي يسمح له بالانفتاح على حساسيات منهجية عدة.

و مع ذلك سنحاول تحديد بعض ثوابت الممارسة النقدية في الخطاب النقدي الذي قدمه الناقد من خلال الكتاب. يمكن تركيز هذه الثوابت في ثلاثة مظاهر:

أ - التجنيس.

ب - المحايثة.

ج - جدلية التحليل الماكرونصي والميكرونصي.

وفي ما يلي تفصيل لهذه الجوانب الثلاثة:

أ - **التجنيس:** ليس المقصود هنا القضايا التي سبقت إثارتها في المبحث السابق، المتعلقة بالنصوص المشكلة للمتن المدروس. وإنما نقصد هنا مسألة التعيين الجنسي La généricité، وهي تندرج ضمن الممارسة النقدية للناقد. وننطلق هنا من تصور لـ «جون ماري شافر» J. M. Schaeffer في دراسته «من النص إلى النوع»[١٨٥]؛ وهو تصور يقوم على أساس رفض

التعيينيات الجنسية الخارجية Extériorité Génétique، التي يقترحها كتاب الأعمال الإبداعية. إن الناقد المحصن بسلطة علمية ومعرفية هو الذي يعطي لكل نص وضعه الاعتباري الملائم، ويحدد - في الوقت نفسه - مواده التكوينية والتجنيسية. وقد مارس «اليبوري» هذا النوع من التحليل بامتياز. وسنكتفي هنا بتتبع التحليل الإجناسي الذي مارسه الناقد في الدراسة الأولى، التي اشتغل فيها على نصين: «الزاوية» لـ «التهامي الوزاني» و«المعلم علي» لـ «عبد الكريم غلاب»:

يضع اليبوري - في البداية - «الزاوية» ضمن سياق نشأة وتطور الأنواع السردية في الأدب المغربي الحديث: ابتداء من جنس «الرحلة» الذي عمر ما بين سنوات العشرين ومنتصف سنوات الثلاثين، مرورا بالقصة القصيرة، من نهاية سنوات الثلاثين إلى منتصف سنوات الأربعين، فالسيرة الذاتية ممثلة في «الزاوية» لـ «التهامي الوزاني»، فالروايات القصيرة التاريخية ممثلة في أعمال «عبد العزيز بن عبدالله». وإذا كان النص لا يحمل على غلافه ما يشير إلى أي مقصدية فإن استهلاله - في نظر الناقد - يحدد هويته، إذ بعد تقديمه لمقطع من هذا الاستهلال يعلق قائلا:

«إن ضمير المتكلم الذي تكرر خمس مرات في هذه الفقرة، يطبع الجنس الأدبي بالطابع الأوتوبيوغرافي»[١٨٦].

كما يشير الناقد أيضا إلى علاقة «الزاوية» بصيغ «السيرة الذاتية» باعتبارها تقليدا عربيا أصيلا: بدءا من «المنقذ من الضلال» للغزالي، «التعريف» لابن خلدون و«الفوائد الجمة» لعبد الرحمان التنمارتي[١٨٧].

وأما نص «المعلم علي» فيدرجه الناقد ضمن ما يسميه رواية «التمرس والتكون» Apprentissage[١٨٨]، وذلك استنادا إلى مواصفات هذا النوع عند كل من «جورج لوكاتش» و«روبين سليمان»[١٨٩]. ينهل هذا النص مواده التكوينية والتجنيسية من السيرة والسيرة الذاتية، كما أن له روابط تربطه بالقصة القصيرة «إذ من الممكن اعتبار كل مرحلة، على حدة من حياة علي في المطحنة، ودار الدبغ، والخرازة، داخل النص، قصة قصيرة تقدم شريحة حياتية ذات إيقاع خاص»[١٩٠].

ويمكن تتبع هذا النوع من التحليل الإجناسي من خلال مختلف النصوص التي اشتغل عليها الناقد: الغربة - لعبة النسيان[١٩١] - المرأة والوردة[١٩٢] - بدر زمانه[١٩٣] - اشتباكات[١٩٤] - الجنازة[١٩٥] - أحلام بقرة[١٩٦].

ب - المحايثة:

أول ما يمكن ملاحظته في هذا الإطار هو أن الوصف قد بقي في حدود النصوص المدروسة، دون اهتمام كبير بـ «خارجيات النص» التي كانت محل اهتمام المناهج الكلاسيكية.

ورغم تسليم الناقد بالفكرة التي تقول: «إن كل نص يحيل في آن واحد وبشكل أو بآخر على

الواقع والأيديولوجيا واللاشعور»[١٩٧]، فإنه على مستوى الممارسة النقدية يركز - على حد تعبيره - «على العناصر التي بدت لنا مهيمنة في النص مؤثرة على تمفصل مختلف مكوناته»[١٩٨].

من مظاهر استقلالية النص في الممارسة النقدية للناقد حرصه على التمييز بين الكاتب الواقعي والكاتب المجرد، باعتبار الثاني قد يحمل رؤيا للعالم مختلفة عن تلك التي يتبناها الكاتب (الواقعي)[١٩٩].

ولا شك في أن مقولة «الكاتب المجرد» تحيل على مفهوم «الكاتب الضمني» L'auteur-implicite التي ظهرت في الأدبيات البنيوية. يقول «تودوروف»:

«يكفي أن تكون ذات التلفظ هي نفسها الملفوظ حتى تظهر ذات أخرى للتلفظ، وبمعنى آخر فبمجرد أن يتم تمثيل السارد داخل النص، فإنه يتعين علينا أن نفترض وجود كاتب ضمني للنص»[٢٠٠].

كما أشار في موضع آخر من الكتاب إلى أنه تناول المتن الروائي بمنأى عن أي تأويل «يستند إلى السيرة الذاتية لكاتبه»[٢٠١].

و هذا ما تأكد من دراسة الناقد لـ«الزاوية» للتهامي الوزاني مثل، فعلى الرغم من إشارته إلى «الطابع الأتوبيوغرافي»[٢٠٢] للنص، فإنه لم يذهب بعيدا في استثمار معطيات السيرة الذاتية للتهامي الوزاني.

كما تكررت الملاحظة نفسها في تحليل الناقد لرواية «بدر زمانه» لمبارك ربيع؛ فقد لاحظ أن النصوص الروائية لهذا الكاتب كثيرا ما تغري بانتهاج مقاربة تربط النص بمرجعيته المباشرة، تستضيء بالعلاقات النفسية بين الإبداع والمبدع[٢٠٣]، لكنه مع ذلك قاوم هذا الإغراء وأصر على قراءة «بدر زمانه» قراءة أدبية بعيدا عن فرضيات التحليل النفسي. واعتمد قراءة تسعى - على حد تعبيره - إلى «تفكيك بنياته(أي النص) والكشف عن أثار الصنعة فيها، مع إبراز عناصر التوتر التي تخترقه لاقتناعنا بخصوصية هذا الشكل الروائي المركب الذي توفق في الانزياح عن قواعد الكتابة التقليدية بتشغيله عدة محافل سردية في آن واحد»[٢٠٤].

نشير هنا أيضا إلى ما سجله في مستهل تحليله لـ«المرأة والوردة» من أوجه التماهي بين الشخصية الساردة والكاتب محمد زفزاف[٢٠٥]، لكنه سرعان ما يستبعد هذا النوع من التحليل معللا ذلك بكون عملية الإبداع الروائي تقتضي حذفا وتعديلا وإضافة وتغييرا «و هي عمليات تخلق حتما مسافة شاسعة تفصل بين الكاتب والشخصية الساردة»[٢٠٦].

يمكن تحديد المدخل النظري لهذه الممارسة النقدية من داخل إطار «التكامل المعرفي» الذي أشار إليه الناقد في مقدمة الكتاب، ذلك أن أغلبية المدارس النقدية الحديثة أكدت بشكل أو بآخر استقلالية النص الأدبي عن مبدعه.

- فالبنيويون شددوا على ضرورة الفصل بين النص الأدبي ومبدعه. لذلك يعتقد رولان بارت: «أن اللسانيات قد مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة، وذلك عندما بينت أن عملية القول، وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى أشخاص متحدثين: فمن الناحية اللسانية ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا. إن اللغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بـ «الشخص»[٢٠٧].

- وإذا كان «سيجموند فرويد» قد أكد أن المخزون الفعلي لحقيقة العمل الأدبي يبقى متواريا في لاشعور المبدع، وأن ما يكتبه الكاتب لا يمكن النظر إليه بوصفه ترجمة أمينة لشعوره الخاص ونواياه الواعية[٢٠٨]، فإن النقاد النفسانيين الذين جاءوا بعده (لاكان، بيلمان نويل، مورون) قد جعلوا من النص محور الممارسة النقدية[٢٠٩].

- لم يبق النقد الاجتماعي بعيدا عن هذه التوجهات الجديدة؛ هكذا يدعو«لوسيان جولدمان» - مثلا - إلى ضرورة التعامل مع النوايا الواعية للكاتب على أساس أنها مجرد علامة من بين علامات عديدة أخرى، وعلى أنها نوع من التأمل في العمل الأدبي في ضوء النص، دون أن يعطي تلك النوايا أدنى امتياز[٢١٠].

وقد حرص الناقد على الفصل أيضا بين النص والواقع التاريخي، فهو مثلا يؤكد أن «الواقع والتاريخ بمختلف تجلياتهما حاضران بقوة في الغربة ولعبة النسيان، من خلال الإشارات المتعددة لأحداث ومواقف سياسية وفكرية عرفها المغرب المعاصر»[٢١١]. لكنه لا يعير اهتماما لهذه الجوانب في الممارسة النقدية بل يركز على المكونات البنائية التي منحت الروايتين خصوصيتهما. وتتمثل هذه المكونات في الانشطار والتنسيب والمحاكاة الساخرة...إلخ.

كما نبه في مستهل دراسته لـ«المعلم علي» لعبد الكريم غلاب إلى ضرورة التحلي بكثير من الحيطة في قراءة عبد الكريم غلاب الروائي انطلاقا من كتاباته التاريخية والسياسية أو القانونية[٢١٢].

ج - جدلية التحليل الماكرونصي والميكرونصي:

يستهل اليبوري تقديم الكتاب بقوله:

«حاولنا في هذا البحث إعطاء صورة جزئية وأولية عن الرواية المغربية، من خلال تحليل نماذج منها، على المستوى الميكرونصي والماكرونصي، للوصول عبر بنياتها السردية العميقة وبنياتها الخطابية السطحية إلى إبراز مختلف العناصر البنائية التي تسهم في تحديد ديناميتها»[٢١٣].

على مستوى الممارسة النقدية سنلاحظ - فعلا - أن التحليل يتأرجح بين المستويين الماكرونصي والميكرونصي. يستقطب **المستوى الأول** الجوانب المتعلقة بالنص المدروس في شموليته وكليته على مستوى البناء الدلالي والمعمار الفني[٢١٤].

أما **المستوى الثاني** فله علاقة بالبنى الصغرى والأجزاء والمقاطع والعناصر الجزئية، حيث يعمل الناقد على تشذير وتذرية القضايا إلى فسيفساء وشظايا متناثرة عبر النص المدروس، مما جعل الشبكة التقنية والمفاهيمية التي يطفح بها الكتاب تتسم بالغنى والتنوع.

هذا التنوع في التقنيات والأدوات راجع بالأساس إلى مبدأ التكامل المعرفي الذي أعلن الناقد عن تبنيه في مقدمة الكتاب، فالتحليل ينفتح - على حد تعبيره - على كل من «السيميائية والسيميائية الدينامية والسوسيونقد والتحليل النصي في إطار لاشعور النص، ونظرية التلقي وغيرها من المناهج التي تسعى إلى مقاربة ملائمة للنصوص الأدبية والروائية بصفة خاصة»(٢١٥).

و سنحاول - من خلال مايلي - تصنيف المفاهيم والأدوات الإجرائية المشار إليها في الجدول ضمن المرجعيات المذكورة في هذه القولة:

- **السيميائيات**: البرنامج السردي - التشاكل - الصورة النووية.
- **السيميائية الدينامية**: التفاعل - التنسيب - الدينامية - المسار - التشعب.
- **السوسيونقد**: البنية الذهنية - الوعي الممكن - الوعي الإجمالي - البطل النقيض.
- **النقد النفسي**: لاشعور النص - الأنا - الأنا الأعلى - الهو - الرغبة - الرمز - الحلم - النقل - الإزاحة - التكثيف الرمزي.
- **نظرية التلقي**: ميثاق القراءة - المتلقي.
- **الشعرية البنيوية**: الأنساق السردية - البرنامج السردي - المحافل .
السردية - الإيهام الواقعي - الانشطار - السارد .
المشارك - العلامة اللغوية - البنيات الخطابية.
- **شعرية باختين**: الأسلبة - تعدد اللغات - الأصوات السردية. المحاكاة الساخرة - العلاقات الحوارية.

٤ - ٤ - نظام الاستدلال والبرهنة

تحت عنوان «التفكير البدائي والعقل المتحضر» تحدث «كلود ليفي شتراوس» عن أهم خصائص «التفكير العلمي» من بينها اعتماد الإجراء كأساس للتفسير، انطلاقا من ظواهر جزئية محدودة، عكس «التفكير الأسطوري» الذي ينطلق من وهم معرفي كلي يفسر من خلاله كل الظواهر(٢١٦). أعتقد أن البناء التحليلي الذي قدمه اليبوري من خلال كتابه «دينامية النص الروائي» ينسجم مع هذه المواصفات؛ ذلك أن منهج الدراسة يقوم على مقاربة تفكيكية تركيبية تشتغل وفق لحظتين متعاقبتين:

فالقراءة الأولى جزئية شذراتية تحلل البنى الصغرى للنص وتبحث في العناصر المهيمنة فيه، مع تفادي الخوض في العموميات غير المفضية إلى النتائج المتوخاة.

و **القراءة الثانية** حوارية تركيبية لمكونات الجزئي نفسه، من أجل بناء الكلي، وذلك من خلال البحث في تشكلات النص وتحديد الخيط الدلالي والجمالي الذي ينظمها في بنية كبرى. وهذا ما عبر عنه الناقد في مقدمة الكتاب بقوله:

«حاولنا في هذا البحث إعطاء صورة جزئية وأولية عن الرواية المغربية من خلال تحليل نماذج منها، على المستوى الميكرونصي والماكرونصي للوصول عبر بنياتها السردية العميقة وبنياتها السطحية إلى إبراز مختلف العناصر البنائية التي تساهم في تحديد ديناميتها»(٢١٧).

ولعل الناقد لم يكن يهدف هنا إلى تأسيس نموذج معياري يمكن تعميمه وتطبيقه على جميع النصوص الروائية، بل كان يروم إنتاج معرفة وتخطيط طرائق ضمنية لتحليل النصوص الروائية المغربية خاصة والعربية بشكل عام.

أ- من الآليات الأخرى التي اعتمد عليها الناقد في الاستدلال ما يسمى في أدبيات تحليل الخطاب «البرمجة»، وهي من الآليات التي تطغى عادة على ما يسمى بـ«خطاب المنهج»(٢١٨)، وذلك حين يخلق الناقد داخل خطابه النقدي خطابا آخر واصفا من الدرجة الثالثة، يوضح من خلاله العمليات المنهجية التي يقوم بها وكذا الغايات التي يتجه إليها.

هذه البرمجة إما أن تكون عبارة عن تمهيد قبل الشروع في التطبيق، ومثال ذلك ما أورده في مستهل المبحث الذي تناول فيه «التباس العلامات»:

«ارتأينا أن نصنف هذه الروايات فيما سميناه بالعلامة الدينامية في إطارها العبرلساني، مبرزين الالتباس الذي تخلقه هذه الخاصية البنائية على مستوى الشخوص والأحداث والزمن والمكان بتوظيفها لسجلات التعبير الروائية، ولطرائق المفارقة والتنسيب وتعدد محافل السرد وتداخل الضمائر النحوية وتشعب مستويات الرمز والأسطورة»(٢١٩).

وإما أن تكون هذه البرمجة بعد الانتهاء من التطبيق، وذلك بهدف تبرير العمليات المنهجية وتبيان حدودها، من أمثلة هذا النوع، ما أورده الناقد وهو يلخص أهم العمليات التي خضعت لها رواية «الزاوية»، في إطار البحث في «التكون النصي». يقول:

«انطلاقا من القاعدة التي تعتبر أن كل وحدة دلالية تحمل برنامجا سرديا، وأن النص ليس إلا امتدادا لتلك الوحدة الدلالية، تناولنا الزاوية للتهامي الوزاني والمعلم علي لعبد الكريم غلاب، ولاحظنا أن البرنامج السردي في النص الأول كان يتمحور حول الصورة النووية المتعلقة بالزاوية ثم تحول إلى برنامج سردي حول صور نووية مغايرة تحيل على المجتمع، الغرب، الإسلام، فنتج عن ذلك نص يحمل في صلبه أمشاجا تاريخية وسيرية وسيرة ذاتية وبذور كتابة روائية»(٢٢٠).

إن آلية «البرمجة» من شأنها أن تحقق ميثاق القراءة بين الناقد ومتلقي الخطاب النقدي، وتجعل القارئ واعيا بأبعاد الممارسة النقدية وملتزما بتقبل النتائج.

ب - لا تشتغل هذه الآلية وحدها هنا، بل تتضافر مع آلية حجاجية أخرى هي «الاستشهاد». يوظف الناقد هذه الآلية بكثرة سواء في المقدمات، أو في الممارسة النقدية. ذلك أن دراسة الموضوع لا تستقيم من دون كفاية نظرية في تحديد المفاهيم وتجلية أطرها المنهجية وحصر خلفياتها الإبيستمولوجية، وتتبع أصولها في أسفارها عبر الحقول المعرفية المتباينة.

أما فيما يتعلق بالمرجعية، فإن الغالب هو الاستشهاد بالمرجع الغربي. وقد توسل الناقد بهذا النوع، ليضفي على تحليله شرعية «الخطاب العالم». ويطغى هذا النوع خاصة على «مداخل» الكتاب: سواء منها ما يمكن أن نسميه «بالمداخل الكبرى» (الخارجية)[٢٢١]، أي تلك المداخل المركزية التي تطرح مكونات التحليل الأساسية، أو «المداخل الوسطى»[٢٢٢] التي تؤطر كل فصل على حدة أو «المداخل الصغرى» (الداخلية)[٢٢٣]، التي تجعل القارئ وجها لوجه أمام النص وأمام ما تفرضه قراءته وتحليله من مرتكزات مرجعية.

كما أن توظيف آراء النقاد الآخرين كان يتم أحيانا في صورة «نقد من الدرجة الثانية» أو نقد النقد؛ حيث يقدم الرأي بهدف تأزيم المنظور النقدي الذي يقوم عليه دون الإشارة الصريحة والمباشرة إلى المعني بهذا النقد. من أمثلة ذلك ما قاله عن «محمد برادة» وروايته «لعبة النسيان»: «إن الانتقال من النقد إلى الرواية متمثلا في لعبة النسيان خلق نوعا من الاندهاش لدى بعض النقاد المغاربة الذين قرأوا هذه الرواية كنوع من التنظير أكثر منه نصا روائيا بكل معنى الكلمة {...}، واعتبرت لعبة النسيان حينا آخر، سيرة ذاتية تنغلق على المحيط الضيق لصاحبها، ورأيت شخصيا في فترة معينة أنها تتأرجح في بنيتها العامة بين السيرة الذاتية والرواية، لكن بدا لي بعد قراءتها من جديد أنها لا تختلف عن جل الروايات المغربية، حتى لا نقول العالمية في انطلاقها من التجربة الشخصية ومن موقع الذات للإطلال على الواقع بعوامله، وشخوصه لتبني فضاءها الروائي الخاص»[٢٢٤].

يستثمر الناقد هنا أربعة آراء متباينة في نظرتها إلى علاقة «لعبة النسيان» بـ«محمد برادة»:

- الرأي الأول يطابق الرواية بالأعمال التنظيرية لمؤلفها.
- الرأي الثاني يطابقها بالسيرة الذاتية.
- رأى الباحث - في مرحلة متقدمة - أن النص يتأرجح بين الرواية والسيرة الذاتية.
- أما رأيه الجديد فإن النص لا يحمل أي خصوصية في مجال علاقته بمؤلفه.

ج - من الآليات الأخرى التي اعتمدها الناقد في استراتيجيته الحجاجية آلية «المقارنة». يتمثل المظهر الأساسي لهذه المقارنة في إدراج النص المدروس ضمن الإنتاج العام لمؤلفه، وذلك بهدف توسيع أفق المقاربة واستيعاب عناصرها التحليلية. هكذا يقوم الناقد بقراءة رواية «بدر زمانه» في علاقتها بـ«الطيبون» و«رفقة السلاح والقمر» و«الريح الشتوية» لمبارك ربيع[٢٢٥]. ويقوم بوصل «لعبة النسيان» بمجموعة «سلخ الجلد» لمحمد برادة[٢٢٦]، ويكشف عن

القيمة الفنية والجمالية لـ «عين الفرس» من خلال الإحالة على الأعمال الإبداعية لـ «الميلودي شغموم»[٢٢٧].

كما يقارن الناقد أحيانا النصوص المغربية بالنصوص الغربية؛ فقد لاحظ مثلا أن هناك وشائج قربى تربط «أحلام بقرة» لـ«محمد الهرادي» بنصوص روائية ومسرحية مثل رواية «التحول» لـ«كافكا» ومسرحيتي «الكراسي» و«وحيد القرن» لـ«يونيسكو»، ومسرحيات«بيكيت»[٢٢٨].

يحقق هذا النوع من التحليل ما يسمى في أدبيات تحليل الخطاب «مبدأ التشابه». ومؤدى هذا المبدأ أن قراءة المتلقي (وهو هنا الناقد) لنص من النصوص تسترشد بتجربته في قراءة «خطابات أخرى من ضربها تجعله قادرا على تأويلها كخطابات منسجمة»[٢٢٩].

وعادة ما يشار - في سياق الحديث عن هذا المبدأ - إلى أهمية التجربة السابقة التي يراكم من خلالها القارئ أو الناقد عادات تحليلية وتأويلية متعددة لمواجهة النصوص[٢٣٠].

ونستحضر هنا التجارب التي يفترض أن اليبوري قد راكمها من خلال تجربته الطويلة في تدريس الرواية لأجيال متعددة، والإشراف والمشاركة في مناقشة البحوث الجامعية الكثيرة.

د- كما يمكن اعتبار آلية «التعليل» من الأساليب التي وظفها الناقد في البرهنة والحجاج. المقصود بأسلوب التعليل هنا تفسير الأحكام والتصورات بتقديم أسباب محددة. وقد لا نكون مبالغين إذا قلنا إن معظم فقرات النص قد بنيت على أساس الترابط بين العلة والمعلول. وهذا ما تعكسه البنية اللفظية للخطاب بحيث يمكن ملاحظة تواتر الصيغ الدالة على التعليل. وحتى على مستوى البنية الصورية، يلاحظ أن الكتاب يقوم على استراتيجية تكاد تتكرر في مختلف المباحث؛ تتلخص أولا في تحديد المبادئ العامة ثم التحليل، ليخلص - بعد ذلك - إلى تركيب الخلاصات.

هـ - أما على مستوى اللغة الواصفة التي استعملها الناقد، فالملاحظ أنه كان حريصا على إضفاء طابع الموضوعية والحياد على خطابه. وهذا ما يتجلى في المظهر اللغوي للخطاب، حيث يغيب ضمير المتكلم (الناقد)، ليتم إسناد الفعل إما إلى ضمير الغائب مثل قوله:

«ورغم أن إدراج نص الرواية ضمن هذه النصوص ومثيلاتها قد يسمح بتحديد الثوابت والمتغيرات {...} فإنه لا يتيح خصوصية ذلك النص». وإما إلى ذات مجردة عامة:

- «لا يستطيع الباحث تحليل هذه الرواية دون وضعها في الإطارين الفكري والأدبي لكاتبها»[٢٣١].

- «لا يخفى أن كل قراءة للأعمال الروائية ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار استراتيجية الروائي كمنتج لخطاب تخييلي يتوجه إلى متلقين»[٢٣٢].

أو إلى ذات المتكلم الجمع (نحن):

- «ودون أن نوغل في التطرف مع الداعين إلى فكرة الانعكاس {...} ولا مع الرافضين لها رفضا مطلقا {...} فإننا نسجل أن الرواية بمختلف اتجاهاتها لا تخلو من الذاتي والموضوعي»[٢٣٣].

إن الناقد هنا يختفي وراء قناع «نحن»، ويخلق مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه، مما يعطي للخطاب قوة اقناعية خاصة.

خاتمة

يتبين من خلال ما سبق طابع التنوع الذي يطبع النقد المغربي الحديث، في إطار «خطاب ما بعد البنيوية»، مما مكن من تجاوز القراءات التبسيطية القائمة على «وحدانية المعنى»، والنظر إلى النص الأدبي، باعتباره نصا مفتوحا، قائما على «لانهائية» التدليل والتأويل.

لكن هذا الانفتاح على المصادر المنهجية الأجنبية أفسح في المجال لصعوبات متعددة تطبع عملية انتقال المفاهيم النقدية من واقع ثقافي - حضاري يحقق تراكما كبيرا على مستوى الإنتاج الثقافي والفكري، إلى واقع آخر يكتفي - في أحسن الأحوال - بتقبل هذه المفاهيم النقدية واستهلاكها، دون القدرة على المشاركة في إغنائها وتطويرها، لذلك يمكن القول، في ختام هذا البحث، إنه آن الأوان للتفكير في صياغة شروط للمثاقفة المنهجية داخل دائرة النقد العربي الحديث، بهدف الرقي بالممارسة النقدية من مستوى «التمثل» و«التوظيف» و«الاستهلاك» إلى مستوى الاستعارة المفاهيمية المنهجية القائمة على الإبداع والإضافة والتأصيل النظري.

هوامش البحث

1. T. Todorov, Qu'est - ce le structuralisme, éd seuil: 1968, p 26.
2. G. Genette, Figures III, pp 13-20.
3. يمكن الرجوع هنا، على سبيل المثال لا الحصر، إلى كتاب رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة:جابر عصفور. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،القاهرة، ١٩٩١ .
4. نستثني هنا تحليله لرواية «غراديفا» لـ «ولهلم جنسن» W. Genson، حيث أنجز تحليلا داخليا للنص المدروس دون ربطه بحياة المبدع، وأمراضه النفسية، وعقده وأسراره الشخصية. انظر: فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١: ١٩٧٨، ص ٨٣ .
5. T. Todorov, Qu'est ce que le structuralisme? p 104.
6. CH. Mauron, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique, josé Corti, 1972.
7. Ibid, p 193.
8. J. Lacan, Ecrits, I, II, éd seuil 1966.
9. J. Lacan, Ecrits , I, p 173.
10. أحيل هنا على بعض الدراسات التي من شأنها أن تلقي بعض الضوء على أفكار «جاك لاكان»:
    - أندريه تابوريه: الشعور المخلوع من فرويد إلى لاكان، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد: ٢٥، ١٩٨٣ .
    - جاك ألان ميلر: لاكان بين التحليل النفسي والبنيوية، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد: ٢٣، ١٩٨٣ .
11. J. B. Noël, vers l'inconscient du texte, P.U.F, 1 éd, 1976.
12. Ibid, P 8.
13. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦ .
14. المرجع نفسه، ص ٩٣ .
15. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص ٩٥ .
16. من تقديم محمد برادة لكتاب ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص ١٦ .
17. Ibid, p 12.
18. Ibid, p 14.
19. J.Kristeva, la révolution du langage poétique, éd seuil 1974, p 83.
20. نذكرمنها ما يلي:

- P.ZIMA,Ledesire du mythe ,une lecture de M.proust;Nizet1973

Pour une sosiologie du texte littéraire,Paris,1978

L'ambivalance romanesque,Proust -Kafka-Musil ,Lesycomore,Paris1980

Manueel de sociocritique,Picard1985

21. بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص ٣٤٢ .
22. P. Zima, pour une sociologie du texte littéraire, p 10.
23. P.ibid, p 11.
24. Ibid, p 12.

25 بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص ١٢ .
26 المرجع نفسه، ص ١٧٤ .
27 المرجع نفسه، ص ١٨٦ .
28 P. Zima, L'ambivalence romanesque, p 46
29 بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص ١٧٧ .
30 P. Zima, l'ambivalence Romanesque, Proust-Kafka-Musil,p77.
31 P. Zima, l'indifférence romanesque, p93.
32 P.Zima, Manuel de sociocritique,p185.
33 لأخذ صورة عن هذه المقاربات يمكن الرجوع إلى مقال للدكتور رشيد بنحدو: قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر،عدد ٤٨ - ٤٩ - فبراير، ١٩٨٨، ص١٣ .
34 Hans Robert Jauss,Pour une esthétique de la réception,éd Gallimand 1978.
35 Ibid, p 14.
36 Ibid, p 21.
37 Ibid, p 50.
38 Ibid, p 52.
39 bid, p 46-49.
40 Ibid, p 43-52.
41 Ibid, p 53-57.
42 Ibid, p 58-63.
43 Ibid, p 63-68.
44 Ibid, p 68-72.
45 W. Iser, Acte de la lecture, théorie de l'effet esthétique,Pierre Mardaga, 1985.
46 Ibid, p 43.
47 Ibid.
48 T. Todorov, théorie de la littérature, textes des formalistes russes, 1965.
49 V. Propp, Morphologie du conte, traduction: M. Derrida, T.Todorov, C. Kalan. Seuil, 1970.
50 V.CHKLOVSKY, sur la théorie de la prose, Slavia l'AGE d'Homme LENVANNE, 1973.
51 إبراهيم الخطيب، الكتابة بواسطة الغرب. مجلة أقلام، عدد ٥، نوفمبر ١٩٧٩ .
52 المرجع نفسه، ص ٩٠ .
53 محمد برادة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد ٩ - شتاء ١٩٧٨، ص ١٧ .
54 من بين هذه الترجمات على سبيل المثال لا الحصر الأعمال التالية:
- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٣ .
- مورفولوجية الخرافة، لفلاديمير بروب، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢ .
- النقد والحقيقة لرولان بارت، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط١، ١٩٨٥ .

- درجة الصفر في الكتابة لرولان بارت، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨١ .
- الخطاب الروائي لميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع ١٩٨٧ .
- سيميولوجية الشخصيات الروائية لفيليب هامون، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٠ .
- خطاب الحكاية (بحث في المنهج) لجيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح، ١٩٩٦ .

55 نجيب العوفي: حاجة النقد إلى نقد، جريدة أنوال: ١٠ : ٣ - ١٩٩٤ .

56 مجلة آفاق، العدد ٨ - ٩ . ١٩٨٨ .

57 مجلة الثقافة الجديدة، عدد: ١٠ - ١١ سنة ١٩٧٨ . وفيه ترجم محمد البكري نصين: الأول لرولان بارت من كتابه «الكتابة في الدرجة الصفر» والثاني لجاك دريدا بعنوان «البنية، الدليل، اللعبة في حديث العلوم الإنسانية». كما ترجم مصطفى المسناوي في المجلة نفسها نصا للوسيان جولدمان تحت عنوان: «علم اجتماع الأدب: نظامه الأساسي ومشاكله المنهجية»...إلخ .

58 جهاد فاضل: أسئلة النقد (حوار مع محيي الدين صبحي) الدار العربية للكتاب، ص ٣٥٨ .

59 المرجع نفسه، ص ٣٥٦ .

60 جان ماري أوزياس، البنيوية. ت: ميخائيل فحول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢ .

61 إديث كيروزيل، عصر البنيوية، ت جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥ .

62 د. محمد برادة، في رحاب الكلمات، حاوره عثمان الميلودي وبوشعيب شداق)، ط ١، ١٩٩٧، ص ١٢ .

63 يمكن الإشارة - على سبيل المثال لا الحصر - إلى بعض الملفات التي قدمتها«مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية» منها: ملف حول نظرية التلقي، عدد ٧ ، ١٩٩٢، ملف حول التحليل السيميوطيقي، أعداد ٢ و ٣ و ٤ ، سنة ١٩٨٦، المناهج، عدد ٢، شتاء ١٩٨٧، ربيع ١٩٨٨ - الحدود بين المدارس اللسانية في علاقتها بالأدب، أعداد ١ و ٢ و ٣، سنة ١٩٨٥ - ١٩٨٦ ... أغلبية مواد هذه الملفات عبارة عن ترجمات. كما نشير إلى الملف الذي قدمته مجلة «آفاق» حول نظرية «جمالية التلقى» عدد ٦، سنة ١٩٨٧.

64 جهاد الفاضل، أسئلة النقد، (حوار مع محمد برادة)، ص ٣١٩ .

65 حميد لحمداني، في التنظير والممارسة، منشورات عيون، ط١، ١٩٨٦، ص ٧ .

66 حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية (رواية المعلم علي نموذجا)، منشورات الجامعة، السلسلة الأدبية ٣، ١٩٨٤، ص ١٩ .

67 د.حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ط١، ١٩٩١، ص ٤٧ .

68 حميد لحمداني، النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩، ص ٢٤ و ٢٥ .

69 المرجع نفسه، ص ١٣ .

70 المرجع نفسه، ص ٤٦ .

71 د. حميد لحمداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١، ص ٤٧ .

72 كتب في هذه المرحلة بعض المقالات النقدية مثل:
- الرواية المغربية والقضية الفلسطينية، مجلة أقلام، العدد ١٠، أكتوبر ١٩٧٩، ص ٨٩ وما بعدها.
- الروائي والرواية المغربية، مجلة الزمان المغربي، عدد ٢ . شتاء ١٩٨٠، ص ٩٠ وما بعدها.

73 نمثل لهذه المرحلة بكتاب «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية» وهو الكتاب الذي تم تحليله في الفصل الثالث من الباب الثاني.

74 مقال نشر ضمن مجلة أقلام، العدد ٧، أكتوبر ١٩٧٧، ثم أعيد نشره ضمن كتاب في: التنظير والممارسة، دراسات في الرواية المغربية، عيون المقالات، دار قرطبة للطباعة والنشر التوزيع، ١٩٨٦، وسنعتمد هنا على المرجع الأخير.

75 المرجع نفسه، ص ٨٠ .

76 R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in communication 8, seuil 1981.

77 حميد لحمداني: فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق، مجلة دراسات أدبية ولسانية ٨٦١٩، عدد ٣، ص ١٦ وما بعدها .

78 المرجع نفسه، ص ١٧ .

79 حميد لحمداني: فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق، ص ١٨ .

80 المرجع نفسه، ص ٢٠ .

81 المرجع نفسه، ص ٢١ .

82 المرجع نفسه، ص ٢٧ .

83 المرجع نفسه، ص ٢٧ .

84 المرجع نفسه، ص ٢٩ .

85 المرجع نفسه، ص ٣٠ .

86 حميد لحمداني، منطق الحكي (دراسة في الأقصوصة)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، عدد ٩ ، ١٩٨٧، ص ١٣٩ وما بعدها.

87 حميد لحمداني، منطق الحكي (دراسة في الأقصوصة)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، عدد ٩ ، ١٩٨٧، ص ١٥١ .

88 حميد لحمداني، منطق الحكي(دراسة في الأقصوصة)، ص ١٥٣ .

89 المرجع نفسه.

90 حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية (رواية المعلم علي نموذجا)، منشورات الجامعة، السلسلة الأدبية ٣ - ١٩٨٤ .

91 المرجع نفسه، ص ١٩ .

92 المرجع نفسه، ص ٩ .

93 حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية، ص ٩ .

94 المرجع نفسه، ص ١٢ .

95 بيير زيما: نحو علم اجتماع النص (مرجع مذكور)، ص ٨٨ و ٨٩ .

96 حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية، ص ١٥ .

97 حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية، ص ١٦ .

98 المرجع نفسه .

99 وهو الكتاب الذي ترجمه برادة إلى العربية تحت عنوان: الخطاب الروائي (مرجع مذكور) .

100 ترجمه إلى العربية الدكتور جميل نصيف التكريتي تحت عنوان: شعرية دستويفسكي (مرجع مذكور) .

101 للمزيد من التفاصيل حول هذا المفهوم يمكن الرجوع إلى ما قدمناه حول الخطاب النقدي لميخائيل باختين من الفصل الأول من هذا الباب.

102 حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية، ص ٧٨ .

103 صيغة العنوان تعطي الانطباع بكون الناقد ينظر لـ «علم اجتماع النص»، أما رواية «المعلم علي» فهي مجرد مثال تطبيقي: من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية (المعلم علي نموذجا) .

104 وهي فكرة تلح عليها كثيرا «جوليا كريستيفا» في المقدمة التي كتبتها لترجمة كتاب باختين، انظر:
La poétique de Dosteivsky, T: Isabelle kolitcheff, seuil, 1970, p 18.

105 Susan Suleiman, le Roman à la thèse, P.U.F, Ecriture, Paris 1983.

106 من رسالة وجهتها «يمنى العيد» إلى «حميد لحمداني»، وقد أورد مقتطفات منها في مقالته: بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص (حول مفهوم الفهم الجولدماني والحوارية الباختينية). مجلة دراسة سيميائية أدبية لسانية، العدد ١، خريف ١٩٨٧، ص: ١٢٦ .

107 من رسالة وجهتها «يمنى العيد» إلى «حميد لحمدني»، وقد أورد مقتطفات منها في مقالته: بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص (حول مفهوم الفهم الجولدماني والحوارية الباختينية). مجلة دراسة سيميائية أدبية لسانية، العدد ١، خريف ١٩٨٧، ص ١٢٦ .

108 المرجع نفسه .

109 من رسالة وجهتها «يمنى العيد» إلى «حميد لحمداني»، وقد أورد مقتطفات منها في مقالته: بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص (حول مفهوم الفهم الجولدماني والحوارية الباختينية)، ص ١٢٨ .

110 محمد برادة، الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية (مرجع مذكور)، ص ١٣٠ .

111 حميد لحمداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، ط١، ١٩٨٩ .

112 مثل المبحث الذي نشره في الكتاب تحت عنوان «أسلوب الرواية ونقد الأسلوب الروائي» وقد شارك به في ندوة «المصطلح النقدي وعلاقته بمختلف العلوم»، المنعقدة بفاس أيام ٢٠ و ٢١ و ٢٢ نوفمبر ١٩٨٦ . انظر: مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، عدد ٤ - ١٩٨٨، ص ١٠٩ .

113 مثل المبحث الأخير في الكتاب وهو تحت عنوان «الحوارية - التهجين - الحوار الخالص، تحليل وجهة نظر باختين». وقد سبق أن نشره مع تحوير خفيف في العنوان: بمجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد ٢، السنة الأولى ، ١٩٨٦، ص ١٧٧ .

114 حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص ٤ .

115 المرجع نفسه، ص ٩ .

116 حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص ١٤ .

117 المرجع نفسه، ص ٣٧ .

118 المرجع نفسه، ص ٣٨ .

119 حميد لحمداني، كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣ .

120 حميد لحمداني، كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، ص ٦ .

121 المرجع نفسه، ص ٥ و ٦ .

122 المرجع نفسه، ص ٨ .

123 المرجع نفسه، ص ٩ .

124 حميد لحمداني، كتابه المرأة من المونولوج إلى الحوار، ص ١٢ .

125 المرجع نفسه، ص ١٥ .
126 المرجع نفسه.
127 المرجع نفسه، ص ٢١ .
128 حميد لحمداني، كتابه المرأة من المونولوج إلى الحوار، ص ٧ .
129 انظر - على سبيل المثال لا الحصر - حديثه عن:
- قيود الذات في رواية «امرأتان في المرأة» لنوال السعداوي، ص ٦١ .
- المسألة الجنسية (في الرواية نفسها)، ص ٧٣ و ٧٤ .
والملاحظ أن جميع الخصائص المستخلصة هنا قد سبق أن تطرق إليها الناقد في المدخل، ضمن حديثه عن «خصائص الكتابة النسائية، ص ٣٨ - ٤٨ .
130 د. حميد لحمداني، مستويات التلقي (القصة القصيرة نموذجا)، دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد ٦، خريف - شتاء ١٩٩٢، ص ٩٨ .
131 يعرف الدكتور عبد الرحمن بدوي المنهج بقوله: هو «الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة والعلوم بواسطة طائفة من القواعد التي تعين على سير العقل وتحد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة»، انظر: د. عبد الرحمن بدوي: مناهج البحث العلمي، دار النهضة ١٩٦٣، ص ٥ .
132 نقصد بذلك اتجاهات: سوسيولوجية النص - سيكولوجية النص - جمالية التلقي.
133 حميد لحمداني، كتابه المرأة من المونولوج إلى الحوار، ص ١٥١ .
134 ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي(مرجع مذكور)، ص ٦٩ .
135 لقد فصل باختين الحديث عن هذه الفكرة في كتابه الماركسية وفلسفة اللغة، خاصة في الفصل الخامس: اللسان واللغة والكلام، ص ٨٧ . انظر الفصل الأول من الباب الثالث من البحث.
136 منشورات بمجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد ٦ - شتاء ١٩٩٢ - ص ٩٤ .
137 المرجع نفسه، ص ٩٤ .
138 انظر هذه المقاييس في:
Michel Fayol, le récit et sa construction, une approche cognetive, ed Neuchtâl, Paris, P 98
139 انظر صيغة الاختبار في د. حميد لحمداني، مستويات تلقي القصة القصيرة نموذجا، ص ١٠ .
140 تغطي هذه الإجراءات - بالتقريب - ١٠ صفحات .
141 المرجع نفسه، ص ١١٢ .
142 قارن ما ورد في مقالة الدكتور حميد لحمداني، ضمن العناصر المشار إليها سابقا مع ما أورده «ميشال فايول» في عرضه لدراسة «بارليت»: Michel Fayol, le Récit et sa construction , p: 97-107.
143 يعزو «جورج طرابيشي» غياب التحليل النفسي في الثقافة العربية إلى موقف المؤسسات القائمة، وكذا طبيعة التحليل النفسي نفسه، باعتباره «علما سريريا» يعسر توظيفه في الممارسة النقدية. انظر تفاسير هذا الرأي ضمن الحوار الذي أجرته معه مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد ٣، صيف - خريف ١٩٨٨، ص ٩ .
144 د. حميد لحمداني الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (دراسة نقدية في العصر الجاهلي) مطبعة النجاح، البيضاء، ١٩٩٧ .
145 إدوارد سعيد، انتقال النظريات، مجلة الكرمل، قبرص، العدد ٩ - ١٩٨٣، ص ١٢.

146 حميد لحمداني، النقد الروائي العربي بين النظرية والتطبيق، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، تحت إشراف

147 الدكتور محمد الكتاني، موسم ٨٨ - ٨٩ .

148 انظر هذه الخطوات في كتاب:

J. Natali, A propos des chats de Baudlaire, In logique du plausibles, Essais d'épistémologie pratique, éd de la maison des sciences de l'homme, Paris , P 44.

أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ١٩٩٣، ص ٥ .

149 G.Mary ; des Figures aux structures un passage mal frayé. In poétique No: 51-1982

150 J. Petitot, Morphogenèse du sens, P.U.F 1985, P 77.

151 J. Petitot, Morphogenèse du sens, p 13.

152 أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، ص ٦ .

153 أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، ص ١٣ .

154 سبق للعديد من النقاد أن أشاروا إلى مظاهر التهافت في أراء برونتيير، تكفي الإشارة هنا إلى ما قاله «رونيه ويليك» و«أوستن وارين»، كتابهما نظرية الأدب: «فمن المتفق عليه أن برونتيير ألحق الأذى بـ«علم الأنواع» عن طريق نظريته البيولوجية الزائفة في «التطور» فتوصل إلى نتائج معينة كقوله في تاريخ الأدب الفرنسي، إن خطب الوعاظ في القرن السابع عشر تحولت - بعد فترة انقطاع - إلى الشعر الغنائي في القرن التاسع عشر»، ص ٢٤٩ .

155 أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، ص ١٤ .

156 أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، ص ١٤ .

157 المرجع نفسه .

158 المرجع نفسه .

159 أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، ص ٣٤ .

160 المرجع نفسه، ص ٣٥ .

161 المرجع نفسه .

162 المرجع نفسه .

163 المرجع نفسه، ص ٣٦ .

164 المرجع نفسه، ص ٣٦ .

165 المرجع نفسه، ص ٥٥ .

166 المرجع نفسه، ص ٦٨ .

167 المرجع نفسه، ص ٦٨ .

168 المرجع نفسه، ص ٧٧ .

169 المرجع نفسه، ص ٧٥ .

170 المرجع نفسه، ص ١٠٢ .

171 المرجع نفسه، ص ١٠٤ .

172 المرجع نفسه، ص ١٠٥ .

173 المرجع نفسه، ص ١٢٢ .

174 المرجع نفسه، ص ٥ .
175 نقلا عن: مجموعة من المؤلفين، كتاب المنهج والمعرفة، ط ١، ١٩٩٦، ص ٢٦ .
176 أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، ص ٥ .
177 المرجع نفسه، ص ٣٦ .
178 المرجع نفسه، ص ٥٦ .
179 المرجع نفسه، ص ٦٩ .
180 أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، ص ٥٦ .
181 المرجع نفسه، ص ٧٩ .
182 المرجع نفسه، ص ١٠٩ - ١١٠ .
183 أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، ص ٦ .
184 المرجع نفسه .
185 J. M. Schaeffer, du texte au genre, In théorie des genres , seuil 1976
186 أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، ص ٢٧ .
187 المرجع نفسه، ص ٣١ .
188 المرجع نفسه، ص ٣٥ .
189 المرجع نفسه، ص ٣٦ .
190 المرجع نفسه، ص ٣٦ .
191 المرجع نفسه، ص ٥٦ .
192 المرجع نفسه، ص ٦٩ .
193 المرجع نفسه، ص ٨٠ .
194 المرجع نفسه، ص ٨٧ .
195 المرجع نفسه، ص ١٠٢ .
196 المرجع نفسه، ص ١١٨ .
197 المرجع نفسه، ص ٦ .
198 المرجع نفسه.
199 المرجع نفسه، ص ٣٤ .
200 Dictionnaire encyclopédique des sciences du language, seuil 1979, p: 412.
201 أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، ص: ٦ .
202 المرجع نفسه، ص ٢٧ .
203 المرجع نفسه، ص ٧٩ .
204 المرجع نفسه، ص ٨١ .
205 المرجع نفسه ص ٧٠ .
206 المرجع نفسه، ص ٧٠ .
207 رولان بارت، موت المؤلف، ترجمة: عبد السلام بن عبد العلي، مجلة المهد، صيف ١٩٨٥، ص ١١ .

208 للمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة يمكن الرجوع إلى أندريه تابوريه، «الشعور المخلوع من فرويد إلى لاكان، من دون ذكرالمترجم، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٢٥ - ١٩٨٣، ص ٨٥ .

209 انظر ما قلناه عن هذا الجانب في الفصل الأول من هذا الباب.

210 لوسيان جولدمان المنهجية في علم اجتماع الأدب، ص ١٤ و ١٥ .

211 أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، ص ٤٣ .

212 المرجع نفسه، ص ٣٤ .

213 المرجع نفسه.

214 محمد الداهي، النقد المغربي، تجارب ورهانات، جذور للنشر، الرباط، ٢٠٠٣، ص ٦٢ .

215 أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، ص ٦ .

216 كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، منشورات عيون، البيضاء، ١٩٨٦، ص ١٧ .

217 أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، ص ٥ .

218 يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى: P P.Charaudeau, langue et discours, ed Hachette, Paris, 1985.P:147

219 أحمد اليبوري دينامية الشكل الروائي، ص ١٠١ .

220 المرجع نفسه، ص ٢٣ .

221 أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، ص ١١ - ٢٠ .

222 المرجع نفسه ص: ٢٤ و٢٥ - ٣٤ و٣٥ - ٦٩ و٧٠.

223 المرجع نفسه، ص: ٢٨ - ٣٦ - ٣٧ - ٦١ - ٧٦ - ٧٧ - ٩٣ - ١٠٤.

224 المرجع نفسه، ص ٥٦ .

225 المرجع نفسه، ص ٧٩ .

226 المرجع نفسه، ص ٥٦ .

227 المرجع نفسه، ص ١٠٩ .

228 المرجع نفسه، ص ١١٩ .

229 محمدالخطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص)، المركز الثقافي العربي. ط١، ١٩٩١، ص ٥٨ .

230 المرجع نفسه، ص ٥٧ .

231 المرجع نفسه، ص ٣١ .

232 المرجع نفسه، ص ٣٤ .

المصادر والمراجع باللغة العربية

- إبراهيم الخطيب، الكتابة بواسطة الغرب. مجلة أقلام، عدد ٥، نوفمبر ١٩٧٩ .
- أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ١٩٩٣ .
- أندريه تابوريه: الشعور المخلوع من فرويد إلى لاكان، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٢٥، ١٩٨٣ .
- باشلار، جمالية المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٤ .
- جاك ألان ميلر: لاكان بين التحليل النفسي والبنيوية، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٢٣، ١٩٨٣ .
- جان بلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة: عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٦ .
- جان ماري أوزياس، البنيوية. ت: ميخائيل فحول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢ .
- جهاد فاضل، أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، ط١ .
- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح، ١٩٩٦ .
- حميد لحمداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، البيضاء،ط١، ١٩٩١، ص ٤٧ .
- حميد لحمداني: فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق، مجلة دراسات أدبية ولسانية، عدد ٣ - ص ٣ - ٦ .
- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، ط١، ١٩٨٩ .
- حميد لحمداني الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (دراسة نقدية في العصر الجاهلي) مطبعة النجاح، البيضاء، ١٩٩٧ .
- حميد لحمداني، النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩ .
- حميد لحمداني، بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص (حول مفهوم الفهم الجولدماني والحوارية الباختينية). مجلة دراسة سيميائية أدبية لسانية، العدد ١ ، خريف ١٩٨٧ .
- حميد لحمداني، كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣ .
- حميد لحمداني، مستويات التلقي (القصة القصيرة نموذجا)، دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد ٦، خريف - شتاء ١٩٩٢ .
- حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية (رواية المعلم علي نموذجا)، منشورات الجامعة، السلسلة الأدبية: ٣، ١٩٨٤ .
- حميد لحمداني، منطق الحكي (دراسة في الأقصوصة)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، عدد ٩ ، ١٩٨٧ .
- رالف رزق الله، فرويد والرغبة «الحلم وهيستريا الإقلاب»، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٦ .
- رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر،عدد ٤٨ - ٤٩ ، فبراير، ١٩٨٨ .
- رولان بارت درجة الصفر في الكتابة، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨١ .
- رولان بارت، موت المؤلف، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، مجلة المهد، صيف ١٩٨٥.
- رولان بارت،النقد والحقيقة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط١، ١٩٨٥ .
- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، محمد يوسف نجم، ج ٢ دار الفكر العربي القاهرة (ب - ت) .

- عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، دار القلم، بيروت١٩٧٧ .
- فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١: ١٩٧٨ .
- فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢ .
- فيليب هامون سيميولوجية الشخصيات الروائية لفيليب هامون، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٠ .
- كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، منشورات عيون، البيضاء ١٩٨٦ .
- مارسيو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: مجموعة من الأساتذة، دار أفريقيا الشرق، ١٩٨٧ .
- مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١: ١٩٨٣ .
- محمد برادة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد ٩ - شتاء ١٩٧٨، ص ١٧ .
- محمد مريني، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في موضوع «النقد السردي في المغرب: المرجعية والخطاب»، جامعة محمد الأول بوجدة، الموسم الجامعي ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣ .
- محمدالخطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص)، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١ .
- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط١، ١٩٨٦ .
ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة: الخطاب الروائي، دار الأمان للنشر والتوزيع،الرباط، ط١، ١٩٨٧ .
نجيب العوفي، حاجة النقد إلى نقد، جريدة أنوال: ١٠، ٣ - ١٩٩٤ .

المراجع باللغة الفرنسية

Ballibar.R, les français fictifs, Hachette, Paris , 1974.
BAKHTINE.M,La poétique de Dosteivsky, T: Isabelle kolitcheff, seuil, 1970.
Charaudeau.P, langue et discours, ed Hachette, Paris, 1985.
Clancier.A, Psychanalyse et critique littéraire, pivat nouvelle rechercheToulouse, 1973 .
Fayol.M, le récit et sa construction, une approche cognetive, ed Neuchtâl, Paris, .
Genette.G Figures III ,Seuil,1976.
Groupe de chrcheure,l'analyse structurale des récits, in communication 8, seuil,Paris, 1981.

Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception , éd Gallimand 1978.
Iser, Acte de la lecture, théorie de l'effet esthétique, Pierre Mardaga, 1985.
Kristéva.J. la révolution du langage poétique, seuil 1974.
Kristéva.le texte du Roman,Approche sémiotique d'une structure. discursive transformation-nelle,Mouton Piblishers1970.
Lacan .J., écrits I-II ed, seuil 1966.
Mary .G, des Figures aux structures un passage mal frayé. In poétique No: 51-1982.
Mauron.CH, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique ,josé Corti ,Paris, 1972.
Mitterand.H,Le discours du Roman, PUF, 1980.
Natali.J, A propos des chats de Baudlaire, In logique du plausibles, Essais d'épistémologie pratique, éd de la maison des sciences de l'homme ,Paris.
G. Poulet, l'espace proustien, Gallimard, 1982.
Noel.j.B,Vers l'nconscient du texte,P.U.F,1éd,1976.
Petitot.J, Morphogenèse du sens, P.U.F 1985.
Poulet.G, l'espace proustien, Gallimard, 1982.
Schaeffer.M, du texte au genre, In théorie des genres , seuil 1976.
Suleiman.S, le Roman à la thèse, P.U.F, Ecriture, Paris: 1983 .
Todorov.T,Ducrot.O,Dictionnaire encyclopédique des sciences du language, seuil 1979.
Todorov.T,Qu'est ce que le structuralisme?, seuil ,Paris, 1968.
Weisperger.J, l'espace romanesque, Lausane, l'âge de l'homme 1978.
ZIMA.P,Ledesire du mythe ,une lecture de broust;Nizet,Paris,1973.
ZIMA.P,Manuel de sociocritique,Picard,Paris,1985 ZIMA.P,Pour une sosiologie du texte litté-raire,Paris,1978 .
ZIMA.P,L'ambivalance romanesque,Proust -Kafka-Musil ,Lesycomore,Paris198.

المقال السرديّ . . . إبراهيم عبدالقادر المازني أنموذجا

د. أحمد السماوي(*)

يعتبر المقال (essai) من أقل الفنون احتفاء به في الدراسات النقدية. وربما يعود ذلك إلى حداثة عهده بالنشأة لدى العرب، لكنه، عند الغربيين، قديم قدم ميشيل دي مونتانيه Michel De Montaigne (١٥٣٣-١٥٩٣) الفرنسي، وفرانسيس بيكون Francis Bacon (١٥٦١-١٦٢٦) الإنجليزي. وإذا مضت على نشأة المقال أربعة قرون أو يزيد، فلا شيء يبرر ندرة الدراسات المتصلة به إلا طبيعته الخاصة. فهو عصي على الحد وعلى التقيد بشكل مضبوط.

وهذا ما جعل الموسوعات والقواميس المختصة لا تلتفت إليه(١). بيد أن استعصاء المقال على الحد، وعلى الخضوع لقوانين أجناسية بعينها قد يكون عنصر قوة فيه، إذ يتقاطع مع كثير من الأجناس، ويمتح من كثير من الأشكال، وينفتح على عدد من الموضوعات غير محدد. ومع ذلك، فإن حضوره في مجال الإبداع بغزارة حدا ببعض الباحثين على الأقل في ما نعرف من ألسن، إلى الوقوف عند خصائصه وبنياته. فما المقال السردي وكيف يتجلى في مدونة «مقاليّ» بعينه هو إبراهيم عبدالقادر المازني؟

(*) أستاذ باحث من تونس.

١ - حد المقال

بادر بيار جلود Pierre Glaudes وجان فرانسوا لوات Jean- François Louette، منذ مقدمة كتابهما عن المقال بتوكيد استحالة التقدم بتعريف جامع مانع له، فبدآ كلامهما بالتحدي الذي أعلنه موباسان Maupassant في وقته في أن يؤتى للرواية بحد، وقالا إن التحدي، اليوم، يتجاوز الرواية إلى المقال، مادام شكلا مفتوحا، واستعرضا بعض التعاريف، منها ما قاله ألدوس هوكسلي: Aldous Huxley «إن المقال هو طريقة أدبية لقول كل شيء تقريبا عن أي شيء»[٢]؛ وانتهت مقدمتهما باقتراح تعريف عملا طوال الكتاب على إثباته، وهو: «المقال نثر غير تخييلي، ذو هدف حجاجي»[٣]. ولم يكن هذان التعريفان الوحيدين في الكتاب، فقد أورد الرجلان كما كبيرا من الحدود اتفقت جميعها على استعصاء المقال على الحد. فبارت Barthes، على سبيل المثال، يرى أن «المقال يتميز بقاعدة يتيمة هي فوضاه النسقية»[٤]. ويؤكد أدورنو Adorno هذا المعنى قائلا: «إن هذا النمط من النصوص يستعمل طريقة هي منهجيا غير ممنهجة»[٥].

واتفاق الرجلين على استعمال الإرداف الخلفي الفوضى (النسق)، (المنهجية)، (اللامنهجية) ليس دليلا على صعوبة الحد فحسب، بل على رفض المقال الارتهان لأي قاعدة تضبطه. ولعل ما يبرهن على ذلك، اللفظ المستعمل في اللسانين الإنجليزي والفرنسي للتعبير عن المقال، وهو (Essay) و(Essai)، أي «محاولة»، فالمقالي - وهو كاتب المقال - لا يتبع في إنجازه أي خطة معروفة يسير على هديها، وإنما هو يحاول باستمرار إيجاد الشكل الفني المناسب للتعبير عن فكرة أو خاطرة أو موقف. وكلما عدَّد المحاولات، تباينت أشكال المقالات وتنافرت. وبالفعل، فإن الحرية التي يتمتع بها أسلوب المقال، ونظمه (sa composition)، وطبيعة الموضوع الذي يتناوله، هي التي تجعله باستمرار نسيج وحده، سواء في علاقته بالأجناس الأدبية، أو بالأشكال الفنية. كل هذا لا يمنع من الاطمئنان، مؤقتا، على الأقل، إلى القواسم المشتركة بين المقالات، وهي عموما:

- **القصر**: مما يعني أن المقال شكل وجيز[٦].
- **النثر الفني**: وهو ما يكبره مونتانيه إذ يعتبر أن بمقدور عدد من المقاليين أن يمثلوا -في مقالاتهم- نفحات الغليان الشعري[٧].
- **الإقناع**: وهو ما تتعدد تجلياته، فيكون منه الإقناع العقلي، إلى جانب المتعة الفنية والسير على هدي الآخرين.

وهذه السمات الثلاث، تنطبق على المقال عموما، لكنها قد تتخذ شكلا متميزا لو كانت في علاقة بالمقال السردي (Essai narratif)؛ فما حده، وفيم اختلافه عن المقال عامة؟

١ - ١ - المقال السردي

لعل أولى الملاحظات التي تلفت الانتباه هي التعارض بين القول بالسردية - ولها صلة بالتخييل حميمة - والقول بأن المقال نثر غير تخييلي. ويرد امتناع التخييل عن المقال إلى كون موضوعه ليس الإيهام بأعمال تنجز في حكاية أو التمثيل المسرحي، بل هو اقتراح للتفكير في موضوع ما، وبخطاب يحيل على مرجع هو الحقيقة ويتميز برغبته في إقناع القراء[٨]. لكن هذا القول - مهما تكن مشروعيته - لا يصمد أمام حقيقة أخرى مفادها أن المقال يخضع في الغالب لتأثير سردي إن لم تهيمن عليه «سيرورة مخيلة»[٩]. ولعل التمييز الذي انتبه له جيرار جينيت Gérard Genette بين السارد التخييلي (Narrateur fictif) والسارد الوقائعي (N. factuel) أن يكون هشا نظرا إلى أن جينيت نفسه يقر بأن «لا وجود لتخييل صرف ولا لتاريخ دقيق يمتنع عن كل اندراج في حبكة، وعن كل طريقة روائية. فليس بين النظامين، إذا، تباعد، ولا لأحدهما انسجام نتوهم، من بعيد، أن الآخر يفتقر إليه»[١٠].

وجعل الفرق بين التخييلي والوقائعي عائدا إلى درجة حضور التخييل أو عدمه في النص يتماشى وما ذهب إليه جلود ولوات معلقين على كلام مونتانيه: «إن التخييل في المقال علامة على علاقة جديدة بالحقيقة، وإن هذه الحقيقة لا يسعها أن تكون بمعزل عن الأنا والآن والهنا»[١١]. وبذلك، يصبح البحث عن مقال سردي تخييلي صرف متعذرا، مثلما يتعذر العثور على مقال فكري يخلو من أي بعد سردي. على أن عبداللطيف حمزة قد جازف بإعطاء مواصفات لهذا الصنف من المقالات، فذكر أن من شروط إنجازه «الاتساع في الخيال، وانتزاع الفكاهة، واستعمال اللغة التي تصور الواقع، والتهويل في الوصف»[١٢]. لكن هل ينطبق هذا فعلا على كل المقالات السردية؟

إن مقارنة بسيطة بين ما كتبه طه حسين من مقالات سردية، ثم جمعه في «المعذبون في الأرض»، وما كتبه المازني من مقالات سردية عديدة تكفي لتفنيد هذا التحديد. وهو ما يجعل أمر الحسم بشأن هذا المقال، رهين المتابعة العينية للنصوص. وهذا ما سنراه تفصيلا عند تناول مدونة المازني المقالية.

١ - ٢ - المازني ومدونته

ليست ترجمة إبراهيم عبدالقادر المازني (١٨٩٠-١٩٤٩) بذات أهمية في ما ننوي تناوله بالبحث، وهو المقال السردي، نظرا إلى أن المازني ليس سوى شاهد على كيفية كتابة المقال لدى العرب. ورغم ذلك، فإن شهرة الرجل مقاليا هي التي حفزت همتنا إلى اختياره ممثلا لمن كتب المقال في ما بين الحربين. ومرد هذه الشهرة إلى غزارة ما كتب، وإلى تنوع ما ألف. فقد كتب المقال النقدي شأنه في الديوان (١٩٢١) وحصاد الهشيم، وقبض الريح (١٩٢٧)؛ والمقال الاجتماعي شأنه في صندوق الدنيا، وخيوط العنكبوت (١٩٥٦)؛ والمقال السردي (القصصي) شأنه في الطريق وع الماشي (١٩٤٤)، ومن النافذة. ولم تأت المازني شهرته من كونه مقاليا

فقط، بل من كونه شاعرا وروائيا أيضا. غير أن ما يلفت الانتباه في إنتاجه السردي، هو حضور الهاجس المقالي فيه. فهو، إذ يكتب الرواية، ينشرها فصولا منجمة في الصحف، شأنه في إبراهيم الكاتب مثلا. ولعل ضعف التماسك (Cohésion) الواضح في هذه الرواية، أن يدل على أن النية لم تكن في الأصل إنشاء رواية بقدر ما كانت إنتاج مقالات سردية، تدور على محور واحد بعينه. لكن إشعاع المازني مقاليا هو الذي طغى على الصفتين الإبداعيتين الأخريين لديه، فضلا عن أن محمد يوسف نجم، عندما وصل إلى الكلام عن المقاليين العرب المحدثين جعله في الطور الرابع من أطوار المقال الصحافي في مصر، وهو الذي سماه المدرسة الحديثة، وخصه بأربع صفحات كاملة من عمله، بعد أن قارن بينه وبين العقاد، وقبل أن ينتقل إلى الكلام عن مي زيادة[١٣]. وللخاتمة التي بها أنهى كلامه عنه أهمية خاصة، فقد قال: «وبهذا وحده كان المازني نسيج وحده في أدبنا، بل هو ظاهرة لم تتكرر في أدبنا المعاصر، وإن تكررت مرتين في أدبنا -في الجاحظ والشدياق»[١٤]. ولم يكن يوسف نجم وحده هو الذي أبدى إعجابا بالمازني، بل شاركه في ذلك عبد اللطيف حمزة؛ فقد أشاد بالرجل قائلا: «لا نعلم كاتبا مصريا بلغ في هذا اللون من ألوان المقال الأدبي ما بلغ الأديب الصحافي المعروف بالمازني»[١٥].

غير أن هذه الحظوة التي اعترف النقاد بها للمازني لم تكن بسبب إنشائه الكتب، بل أساسا بسبب الكتابة في الصحف والمجلات. وما الكتب المشار إليها إلا دواوين جمع فيها بعضا من مقالاته، وترك الباقي ليجمع وينشر بعد مماته (خيوط العنكبوت على سبيل المثال عام ١٩٥٦)؛ ومن يدري لعل كثيرا من هذه المقالات مازال ينتظر الجمع والنشر![١٦].

والإشارة إلى الكتابة في الصحف مهمة لأنها تعبر عن الارتباط العضوي بين نشأة المقال جنسا أدبيا جديدا(؟!)، ونشأة الصحافة، على غير ما كان عليه الأمر في الغرب؛ فقد كان فن المقال -كما يقول محمد يوسف نجم- في فرنسا وإنجلترا مستقلا، وإن شهد إبان ازدهار الصحافة في القرن التاسع عشر، وبحكم شكله الوجيز، إقبالا عليه من رجال الأعمال الإنجليز الذين لا يجدون متسعا من الوقت لقراءة المؤلفات العلمية الدسمة والمطولة[١٧]. أما العرب، فقد انفتحوا على هذا الجنس الأدبي الجديد منذ انفتاحهم على الصحافة، أي بدءا من القرن التاسع عشر في الآستانة، وفي القاهرة، وفي غيرهما من العواصم بعدئذ. وقد استخرج محمد يوسف نجم أطوارا أربعة مر بها المقال الصحافي في مصر، وهي:

- **الطور الأول**: وهو طور المدرسة الصحافية الأولى، فيه زهو بالسجع الغث وبالمحسنات البديعية، والزخارف المتكلفة.

- **الطور الثاني**: هو طور المدرسة الصحافية الثانية؛ وكان فيه للسوريين الذين هاجروا إلى مصر بعيد الحرب الأهلية (١٨٦١) دور فعال في تطوير الكتابة المقالية إذ تحللت من قيود السجع، واقتربت من هموم الشعب والروح الوطنية.

- **الطور الثالث**: فيه ظهرت طلائع المدرسة الصحافية الحديثة التي جعل معظم أفرادها همهم الدعوة إلى الأحزاب الناشئة والنضال ضد الاحتلال الإنجليزي والتركي، واختص بعضهم الآخر بالتثقيف السياسي والأدبي. وقد خطت هذه المدرسة بالأسلوب الأدبي خطوات جبارة فخلصته من قيود الصنعة والسجع، وأصبحت حمولته من الأفكار ترجح حمولته من الزخرف والعبث البديعي.

- أما **الطور الرابع**: فهو طور المدرسة الحديثة التي تمتد على فترة ما بين الحربين. وتميزت المقالات فيه بانحصارها في نطاق المقال السياسي أو افتتاحية التحرير. وامتازت بالتركيز والدقة العلمية والميل إلى بث الثقافة العامة. أما أسلوبها فهو الأسلوب الأدبي الحديث.

ويرجع اختيار مقالات للمازني كي تكون متنا لهذه الدراسة بالأساس، إلى كونه قد جسم طور النضج في الكتابة المقالية العربية؛ فهو ينتمي إلى الطور الرابع الذي تكلم عنه نجم، وأسلوبه في الكتابة هو الأسلوب الذي ساد اليوم في الإبداع الأدبي.

وسيكون معتمدنا في الدرس عينة من المقالات السردية التي نشرها المازني في مجلة الرسالة في ما بين سنتها الثالثة وسنتها السابعة(١٨). غير أن هذه العينة قد لا تعبر عن حقيقة المقال لدى المازني إن بسبب كونها تعود إلى لحظة زمانية بعينها، وإن بسبب كونها مقصورة عليه دون سواه من المقاليين، ومن مجايليه تخصيصا. لكن اختيار مقالات تنطبق عليها صفة السردية، من بين عديد المقالات المنشورة، المتعددة الموضوعات، ليس بالأمر الهين. فهو يخضع، أصلا، لفرز أولي، من أجل تمييز السردي عن سواه. وقصر الاهتمام على مقالي بعينه، شهد له النقاد - ومن بينهم محمد يوسف نجم على سبيل المثال- بأن له في فن المقال باعا، لا يضير الآخرين ولا النتائج الممكن التوصل إليها في شيء؛ بل لعل ذلك أن يجعل البحث متجها وجهة عمودية/عميقة أكثر من اتجاهه وجهة أفقية/سطحية ومن أجل تبين إنشائية للمقال السردي لدى المازني سنسعى إلى التركيز، في العينة المنتخبة من مقالاته، على جوانب في البحث أربعة رئيسة هي:

أولا: الإسهام في فض مسألة الشكل الذي عليه يتجلى المقال، إضافة إلى ما يستدعيه ذلك من نظر في أصناف المقالات، وفي مدى قابليتها لأن تكون جنسا أدبيا قائم الذات، وفي العلاقة الممكن قيامها بين المقدمة ودرج المقال أي صلبه.

ثانيا: العمل على تذليل الصعوبة المتعلقة بذات التلفظ في المقال أهي المؤلف أم السارد، وبالفرق بين خطاب هذا السارد الأولي وخطاب الشخصيات، وبانفتاح النص المقالي على التضافر النصي (Intertextualité)(١٩) بما يقره في النثر، ويعمق فيه الحوارية (Dialogisme)(٢٠)، وهي السمات التي تجعل منه نصا سرديا.

ثالثا: النظر في التمثيل حيث تغليب التخييل، وفي الحجاج حيث استهداف قارئ بعينه يراد التأثير فيه أو حفزه على مهمة بعينها.

أخيرا: الوقوف عند الموضوعات المطروقة، وعند الكيفية التي بها يتم التداول مع هذا القارئ المفترض.

٢ - البنية

عندما نعود إلى ما اقترحه محمد يوسف نجم من تعريف للمقال، بعد أن أعياه البحث لدى العديد من النقاد الذين عاد إليهم، عن تعريف جامع مانع له، لا يسعنا إلا أن نزداد ضيقا بالعجز الذي نشعر به إزاء الإمساك بهذا الجنس الأدبي المستحدث. فهو يعرفه قائلا: «المقالة الأدبية قطعة نثرية محدودة في الطول والموضوع، تكتب بطريقة عفوية سريعة، خالية من الكلفة والرهق. وشرطها الأول أن تكون تعبيرا صادقا عن شخصية الكاتب»[٢١]. لكن السؤال المطروح هو بأي مقياس يمكننا أن نميز المقال الذي أرهق فيه صاحبه نفسه من ذاك الذي لم يرهقها فيه. والسؤال الآخر، هل بالإمكان أن تكون هناك كتابة من دون رهق أصلا؟ وآخر الأسئلة يتعلق بمدى صدق المقال في الكشف عن شخصية كاتبه؟ ألا يمكن أن يكون تزييف الكاتب حقيقته أبلغ في إظهار ذاته صافية نقية مما لو تأنق في إخراجها مخرج صدق؟ وعندما نساير نجم في تصنيفه المقال صنفين: المقال الذاتي والمقال الموضوعي، وعندما نعرف ما يعنيه بكليهما، تزداد الأمور بالنسبة إلينا لبسا. فالمقال الذاتي «هو ذاك الذي تبدو فيه شخصية الكاتب جلية جذابة تستهوي القارئ وتستأثر بلبه، وعدة الكاتب في هذا المقال الأسلوب الأدبي الذي يشع بالعاطفة ويثير الانفعال، ويستند إلى ركائز قوية من الصور الخيالية والصنعة البيانية، والعبارات الموسيقية، والألفاظ القوية الجزلة، والمثل الواضح على ذلك مقالات المازني في أدبنا»[٢٢]. والمقال الموضوعي «تستقطب فيه عناية الكاتب، ومن ثم، القارئ، حول موضوع معين يتعهد الكاتب بتجليته، مستعينا بالأسلوب العلمي الذي ييسر له ذلك. ومن خصائص هذا الأسلوب الوضوح والدقة والقصد وتسمية الأشياء بأسمائها، ولا يبيح الكاتب لشخصيته وأحلامه وعواطفه أن تطغى على الموضوع»[٢٣].

ولا يخفى ما لاقى نجم من جهد في سبيل التمييز بين صنفي المقالين هذين، الذاتي والموضوعي، لكن إلى أي حد بدد اللبس العالق بالمقالين؟ فهو نفسه، بعد أقل من صفحة، نبه لكون المقالين «ينبعان من منبع واحد، هو رغبة الكاتب الملحة في التعبير عن شيء ما. وقد يكون هذا الشيء تأملاته الشخصية، وقد يكون موضوعا من الموضوعات»[٢٤]. فأي فرق بين التأمل الشخصي والموضوع؟ وإذا كان هناك تأمل، ففيم يكون إن لم يكن في موضوع أو في ما يصبح موضوعا بعد اكتماله؟ وأي فرق بين أسلوب يشع بالعاطفة ويثير الانفعال، وآخر يؤثر الوضوح وتسمية الأشياء بمسمياتها؟

يتضح، بالفعل، أن المحاولة، رغم الجد فيها، لم تكن لتفض الإشكال. بيد أن هذه المحاولة ليست من نجم، بل سبقه إليها النقاد منذ أن خصوا مقال مونتانيه بصفة الذاتية، ومقال باكون بصفة الموضوعية[٢٥]. وتقسيم المقال إلى صنفين رئيسين، المعيار فيهما القرب من ذات المؤلف والبعد عنها، يتخذ سمة أخرى لو تغير المعيار، فأصبح الموضوع الذي تناوله المقال بالدرس. وفي هذا الباب، يميز عبداللطيف حمزة بين أصناف ثلاثة رئيسة من المقالات، هي «المقال الصحافي» و«المقال الأدبي»، و«المقال العلمي»[٢٦]. وهي أصناف تشي بأن المقال خطاب تلونه أجناس مختلفة، وتجري في ركابه أنماط متباينة. أما نجم، فيقدم جردا أقل إلماما[٢٧].

إن استعراض هذه الأصناف من المقال، مهم من زاوية كونه يشي بالرغبة في التحكم في هذه الظاهرة الأدبية، وجعلها قابلة للخضوع لمعايير مضبوطة تصنف حسبها. وشأن الناقد دوما، التصنيف بعد الدرس. لكن هل يفي هذا التصنيف بحق المقال السردي لدى المازني؟

إن أبرز ما يلفت الانتباه في مقال المازني هو تحديد مدى السردية (narrativité) فيه بما يعني ضبط حد لها. فهي، في تعريفها العام، «سلسلة من التحولات التي تطرأ على ملفوظات الحالة بوساطة ملفوظات الفعل»[٢٨]. وتقوم ملفوظات الحالة على بيان الصلة بين الذات والموضوع. أما الملفوظات الناهضة بالفعل، فقوامها جملة الأعمال التي بموجبها تتغير العلاقات بين الذات والموضوع كأن تكون العلاقة في الأصل انفصالا فتصبح اتصالا أو العكس[٢٩]. وقد عرف جريماس Greimas السردية، فقال: «إنها تتابع الحالات والتحولات في خطاب ما، على نحو ينتج المعنى»[٣٠].

والسردية، بهذا، تتعلق بمحتوى النص مثلما تتعلق بشكله، فالكلام على العلاقة بين الذات والموضوع، وعلى التحولات الطارئة عليها يتم في مستوى القصة (Histoire) مثلما يتم في مستوى الخطاب (Discours)[٣١] وأن توجد السردية في النص لا يمنعها من أن توجد في غيره من مجالات التواصل الأخرى كالسينما والمنام والرسم وغيرها. لكنها، إذ توجد في النص الأدبي، لا يسعها أن توجد في نصوص، نمط الخطاب فيها فلسفي أو علمي أو ديني أو غيره. وفي هذا الصدد يقول محمد القاضي: «...إذ إن كلا منهما (السردية والخطاب الأدبي) ضرب من ضروب تنظيم المعنى وبنينته، إلا أن الأدب يضفي على السردية شيئا من خصوصيته، ويدرجها في سياق جمالي يؤثر في طبيعتها»[٣٢]. وإذ يطرح سؤال السردية في المقال، فلأنه، نصا، بسبب من الأجناس السردية الأخرى. فإلى أي مدى ينطبق عليه هذا المفهوم، وهل من خصائص سردية تقربه منها؟

يقتضي الجواب عن هذا السؤال النظر في صنف القول الذي به تكتب المقالات. ويبدو أن هذا الصنف بإجماع المقاليين والدارسين هو النثر. لكن أي نثر؟ أهو ذاك الذي يصفه مونتانيه بأنه عنوان «الأناة، والضجر، والاجترار، والثقل»، في مقابل الشعر الذي هو عنوان «القوة،

والطرافة، والتنوع، والسرعة المكسرة المنطلقة في آن معا»؟ إنه الاثنان مجتمعين! فمونتانيه الذي حط من شأن النثر بهذا الشكل، إنما كتب، في مقالاته، نثرا. ولذلك، سرعان ما استدرك فذكر أن الشعراء الناثرين كثرة كثيرة، في حين أن قلة من المقاليين قد أحسنوا استحضار الغليان الشعري»[٣٣].

وإذ تبين أن المقال يتميز بنثريته وسرديته، فهل لتقسيم نجم الثنائي، الذاتي/الموضوعي، للمقال، من خلال ممارسة المازني، ما يدعمه؟ إن المقالي في «الحظ المعاكس»، مثلا، لا يكتفي بإيراد الكم الكبير من الأمثلة التي لها صلة بالموضوع، وإنما هو يحلل بعضها ويركز في التحليل على الأبعاد النفسية، مما يبعد المقال عن السردية أكثر، إذ يتحول، في أحيان بعينها، إلى تحليل نظري يبتعد عن كل ما هو حكائي[٣٤]. بيد أن ورود الخاتمة النهائية، في هذا المقال، فجأة، ودون أن تكون تتويجا لسيرورة يقتضيها البحث، مظهر يحد من البعد النظري للمقال. فقد جاءت الخاتمة بعد أن تبسط المقالي في مثال من الأمثلة المعروضة: «فضحكت فقالت: «هذا أحسن...ليس في وسعنا أن نصلح الكون إذا صح أن به حاجة إلى الإصلاح، ولكن في وسعنا دائما أن نتلقى ما تجيء به الحياة بابتسامة حلوة كابتسامتك وإن لم يرزق كل إنسان مثل هذا الفم الجميل». وهكذا الدنيا دائما...»[٣٥]. أيصح بعد هذا الارتياح إلى طابع واحد مميز للمقال، مادام بإمكان المقال الواحد أن يظهر للقارئ حقيقيا وتخييليا في آن معا؟

ورغم هذا العجز عن الحسم، فإن بالإمكان استخراج مظاهر سردية للمقال، تؤكد انتماءه إلى الحكاية (Récit)، بوصفها جنسا مختلطا (un genre mixte) تتعارض فيه المظاهر السردية الخالصة، والمظاهر الدرامية.

وأول هذه المظاهر انتفاء السمات الأخرى المميزة للمقال الاجتماعي والسياسي والأخلاقي والديني والاقتصادي وما سواها[٣٦]، **وثانيها** قيام المقال على الحوار، مما يغلب فيه المسرحة (Théâtralisation)؛ وهو ما يقربه من الأدبي، وإن كان لا يقربه من السردي، لأن المحاكاة (Mimésis)[٣٧]، حيث استعمال الخطاب المنقول (Discours rapporté) في تعارض مع المحاكاة القولية (Diégésis)، حيث استعمال الخطاب المحور و/أو المسرد (Discours transposé et /ou narrativisé)[٣٨]. **وثالثها** قيامه على سرعة في الزمان تختلف عن زمان الحدث. وهذا هو التلخيص (Sommaire) الذي هو من خصائص الكتابة السردية: «وشرع يصفها لي»[٣٩]؛ **ورابعها** قيامه على الوصف شأن ما حصل للمشيرة عايدة، فقد أطنب المقالي في وصف جمالها، واعتمد المتواتر من سلوكها سبيلا إلى ذلك، وشأن تخصيص مقال كامل لوصف شخصية عبد السميع[٤٠]، ووصف ذات الثوب الأرجواني بما يشي بحب السارد/المقالي إياها، فكأنه يرسم بالكلمات بورتريه لها[٤١].

وخامسها قيامه على تعدد مستويات السرد؛ من ذلك أن سارد «المشيرة عايدة» قد مهد، في مستوى أول، للدخول في القصة، فكانت قصة الصديق مع السارد/الشخصية في مستوى ثان، فقصة عايدة في مستوى أخير.

وآخرها قيامه على المفاجأة، كما هي الحال في الأقصوصة، وإن كانت هذه المفاجأة لا ترد في المكان المعد في الأقاصيص، بل ترد حيثما اتفق.

ومثل هذه المظاهر، لئن لم تكن حاسمة بشأن انتماء المقال إلى السردي فإنها على الأقل تؤشر على مثل هذا الانتماء، وتمنع التداخل بين هذا الصنف من المقالات وذاك.

٢ - ١ - جنس المقال

إذا كان ما اصطلحنا عليه بصنف المقال أدبيا وغير أدبي لا يفي بالحاجة إلى ضبط حد للمقال السردي مريح، فربما يكون للقرابة ما بين المقال والأجناس السردية الوجيزة الشكل ما ييسر هذا الحد، فإلى أي هذه الأجناس تحيل مقالات المازني؟

إن النظر في مجموع المقالات المنتخبة يكشف عن تداخل بين المقال المريد لنفسه أن يكون ذا شكل به خاص، وبين أجناس أخرى تتفق وإياه في الإيجاز وفي الطابع، وهي الرسالة، والحديث، والأقصوصة، وربما المسرحية، رغم كونها إلى المحاكاة لا إلى المحاكاة القولية أقرب. ومادام لأي من هذه الأجناس القديمة والحديثة سماته التي تميزه من غيره من الأجناس[٤٢]، فإن اقتراب المقال جنسا أدبيا منها يجعله غير ذي شكل مضبوط. وربما يعود انفتاحه على الأجناس التي تشترك معه في بعض المواصفات إلى رغبته في الإفادة منها جميعا دون التقيد بشكل منها مخصوص؛ وهذا ما يكسبه حرية تفتقر إليها الأجناس الأخرى، اللهم إلا الأقصوصة العصية على الحد، مثله. فهو، عندما يوجه المقالي فيه الخطاب إلى مخاطبة بعينها، شأنه في «ذات الثوب الأرجواني»، مثلا، ينتقل من السردي إلى الترسلي. فذات التلفظ، في هذا المقال، تناجي ذات الملفوظ، المخاطبة، بما يذكر بالرسالة الإخوانية، حيث تعبر لها عن ألمها وضيقها بسبب وقوعها في حبها. ويتأكد الطابع الترسلي في الجزء قبل الأخير من المقال المطول هذا، إذ يبدو ردا على رسالة توهمت ذات التلفظ أن ذات الثوب الأرجواني بعثت بها إليها؛ ولذلك التفتت، فاستعملت المخاطب بدل الغائب: «ولا أدري من أين جاءني هذا اليقين؟! وياله من صوت!! رنان.. نافذ.. عميق الوقع.. فلو كنت تغنين لما كان أحلى ولا أسحر...»[٤٣]. وعلى هذا النسق، في مخاطبة الحبيبة «ذات الثوب الأرجواني»، ينساق المتكلم حتى نهاية المقال في جزئه السادس هذا. وحتى عندما حول المتكلم نظره عن ذات الثوب ليروي قصة الرحلة التي صاحب فيها، أنا مسرودة، الفتاة (فتنة) إلى الحقول، لم يلبث أن عاد إلى هواجسه مع المرأة المخاطبة، مما يبرهن على الطابع الترسلي للمقال: «فجلست في شرفتي... وإذا بصوتك يهفو إلي منها...صوتك إذ تنادين أخاك»[٤٤].

وللحديث، جنسا أدبيا، حضور في شكل المقال الذي يكتبه المازني. وهو يذكر بالأحاديث التي كان يحلو لطه حسين أن يسميها كذلك في «المعذبون في الأرض». ولعله، بذلك، يعبر عن علاقة المؤلف الأعمى بإنتاجه. فهو يملي ذاك الإنتاج، ويتكلف الكاتب بتدوينه. لكنه، عند المازني، استدعاء لجنس أدبي قديم، يحينه، إذ ينسبه إلى المقال. فقوله في «كيف كسبت الرهان!»: «ويطول بنا الحديث إن أردت أن أسرد ما عانيناه من الغنم والبقر والجمال والسيارات؛ ولكن حادثا واحدا وقع لنا لا أرى بدا من ذكره، ذلك أنا وقعنا في وحل عظيم»[٤٥] قد يفيد الحاجة إلى الإيجاز الذي تفرضه الطبيعة الأجناسية للمقال؛ ولكنه يشي، في الآن نفسه، بجنس النص المكتوب. فالمقالي، إذ يتكلم على ربحه الرهان، إنما هو يتحدث لقارئ افتراضي هو الذي إليه يوجه الخطاب.

أما الأقصوصة، فتحضر في المقال، عندما يشترك وإياها في صفات بعينها، من ذلك النهاية المأسوية المفاجئة. فقد حضرت مثل هذه النهاية في «كيف صرف الله عني السوء؟» وما يسمى في الأقصوصة لحظة التنوير التي ترد في وقت تبلغ فيه الأحداث أوجها، له، في هذا المقال شبيه. فضيق الأنا المسرودة بالحب والشعر جعلها تنهي تلهفها عليهما بعزمها على تمزيق كل ما لها من دواوين شعر: «قلت: «نعم فإني أريد أن أمزق دواوين الشعراء التي عندي»، قال: «ألا يكفيك أن تكف أنت عن الشعر؟»، قلت: «كلا... وسأحرقها أيضا بعد تمزيقها؟ الشعر! يا للسخافة!...»[٤٦]. صحيح أن في هذا المقال تمطيطا في زمان القصة، لكن المراد من الأقصوصة بوصفها جنسا، قد لُبِّيَ. وشبيه بهذه النهاية المأسوية الاهتمام في الأقصوصة بتحليل جانب من حياة الشخصية. وهذا ما حصل في «السيارة المسروقة» حصوله في المقال الآنف الذكر. فالجولة التي وقعت في الأرياف تمت بفضل السيارة، وسرقة السيارة هي التي تطور الحدث داخل المقال؛ والبحث عن السيارة المسروقة هو الذي يزيد الحدث تطويرا. فالبنية الحدثية، إذن، قائمة على السببية، لكن الإلماع إلى اللاحق لا يتم وجوبا بالشكل نفسه[٤٧].

أما المسرحية، فيتضح أثرها، من خلال حضور الحوار بكثافة في الكثير من المقالات. صحيح أن الحوار في النص السردي غيره في النص المسرحي، حيث تهيمن -كما سبق ذكره- المحاكاة القولية، فإن كثافة الحضور، وتخفي المقالي/السارد لئلا ينشغل إلا بالخطاب المسند أو الناقل (Discours attributif)، يكفيان، وحدهما، لجعل المقال شبيها بما يسميه أرسطو الجنس المختلط. ومما يدعم ذلك قيام الحوار في «كيف صرف الله عني السوء؟» على حوار ثنائي البعد، وآخر أحاديه، أي على حوار (Dialogue) ومناجاة منقولة (Monologue rapporté) فهو تارة، بين المقالي أنا مسرودة والفتى، وأخرى بين الأنا المسرودة ونفسها: قلت: «يعني تريد أن أغرق، وأموت؟»، قال: «آه! لأجل خاطري. ألست تحبني؟». فلولا أن أدركتني أمه، لوجب علي أن أغرق تحت عينه (...) فقالت لي نفسي: «اسمع يا مازني. إنك

قليل العقل، ما في هذا شك»، قلت: «أشكرك، فهل تسمحين أن تبيني السبب؟»[٤٨]. وقد يتطور الأمر إلى حد أن تتكلم هذه الأنا المسرودة إلى لا أحد بعينه: «فمطت [نفسي] شفتيها - مجازا- وأشاحت عني بوجهها، فقلت في سري، والله لأغيظنها!»[٤٩].

وهكذا يزداد أمر المقال إشكالا، بدل أن يقرب من الحل، إذ اشتراكه مع هذه الأجناس المشار إليها جميعا، والموسومة أساسا بشكلها الوجيز، يجعل اختصاصه، دونها بشكل مميز، أمرا متعذرا. ولعل في تحليل الشكل الذي ترد عليه المقالات ما يزيد أمر البنية هذه وضوحا.

٢ - ٢ - شكل المقال

نعني بشكل المقال الكيفية التي يرد عليها بناؤه والخطة التي في ضوئها يسوق المقالي آراءه، ويعبر عن وجهة نظره. ومثلما انتهينا إلى أن لا صنف للمقال مضبوطا، ولا جنس مميزا، فكذلك أمره مع الشكل. فهو يتجنب الانضباط إلى طريقة في الكتابة ثابتة؛ فهو (المقال) يسعى إلى تبديد الانطباع الذي قد يرتسم في ذهن القارئ بأن هناك خطة في الكتابة تتبع كي يقال إن هناك مقالا. وأهم ما يسعى المقال إلى غرسه في ذهن القارئ تنبيهه لأن لا شكل له قارا. فقد يطنب المقالي في التقديم، وقد يستطرد كثيرا؛ وقد لا يضبط له موضوعا بعينه يحلله، وإنما هو يفتح سبلا لقضايا شتى قد يصلح أي منها لمواصلة الحديث فيها. فقد تكلم المقالي في «السيارة الملعونة»، على سبيل المثال، على امتلاك سيارة، وعلى عدم حاجته إلى الحساب، لأن ليس له مال، وعلى البنك الذي راود فيه إحدى الموظفات كي تمده بحزمة من الأوراق النقدية لديها، وعلى حارس البنك يمسك به، وعلى تخلصه منه بشيء من المكر، وعلى تغزله بفتيات البنك، ليعود بعد هذا كله إلى القول: «ولكن سيارتي...»[٥٠]. وهذه الحرية التي يتمتع بها المقالي تتمثل في تعداد خطط الكتابة، وفي جعل النظر في المسائل يتم عفو الخاطر.

٢ - ٢ - ١ - لا خطة معدة سلفا

إن مقال «ذات الثوب الأرجواني» الذي امتد على سبع حلقات متتالية، جاء رقم الواحد فيه ليبشر مبدئيا بأن هناك ما يليه من جزء ثان، وربما ثالث. لكن الخاتمة التي بها ينغلق، تغلق أي انفتاح على أي مقال آخر لاحق. وتتأكد، بالفعل، هذه الملاحظة، من خلال التمهيد الذي بادر به المقالي في الجزء الثاني من «ذات الثوب الأرجواني» عندما نبه لكون مجلة الرسالة -جزاها الله خيرا- هي التي استزادته فوضع الرقم ١ تحت عنوان الفصل الأول: «لم يكن العزم أن أكتب هذا الفصل ولكن «الرسالة» -جزاها الله خيرا- أبت إلا أن تستزيدني، فوضعت الرقم ١ تحت عنوان الفصل السابق، فصار لا بد أن أكتب الثاني -أو اللاحق- وإلا عدني القراء مقصرا أو مغالطا أو فاترا»[٥١] وهذا، في ذاته، دليل على أن ليس للمقال خطة معينة مضبوطة سلفا، وإنما، بإمكانه أن يتوسع؛ وبإمكانه أن يضيق بحسب الرغبة، رغبة المقالي أو رئيس التحرير أو القراء أو من شابه.

ومثلما يصعب، شكلا، ضبط تخطيط دقيق للمقال سلفا، فكذلك يصعب اختتامه موضوعا. من ذلك أن «ذات الثوب الأرجواني»، في جزئه الثاني، قد انتهى بتبكيت المقالي ذاته، إذ أبدى، إزاء الحب والمرأة ضعفا لا يليق به؛ وهو ما يعني أن الدخول إلى الموضوع، والخروج منه، قد تركا لعفو الخاطر: «... والحب حرب بينك وبين المرأة، فاحرص على أن يبقى زمامك في يدك وإلا ركبت منك مسرجا ملجما تركضه حيث تشاء هي وحدها»[٥٢].

٢ - ٢ - ٢ - لا طول مضبوطا

شبيه بفاتحة المقال وخاتمته المتروكتين للمصادفة، طول المقال وتوزعه على أقسام بعينها. فـ «ذات الثوب الأرجواني»، في جزئه الثالث، لم يول ذات الثوب، الشخصية، إلا عمودا[٥٣] واحدا من بين ثمانية الأعمدة المخصصة للمقال. وهذا يعني أن المدى الذي يرد عليه المقال، والأقسام التي إليها ينقسم، لا يقرأ لها حساب منذ البداية. ولذلك تصبح الإطالة من قبيل ملء الفراغ. وقد اختيرت، فعلا، قصة الرحلة والشخصيات الثلاث الجديدة لملء الفراغ هذا: «في هذا كنت أفكر، وبهذا كنت أناجي نفسي، وأنا ألاعب هذه الفتاة وتلك»[٥٤].

قد تستوفي القصة التي يأخذها المقالي/السارد[٥٥] بالتحليل حاجتها مادام المقالي قد حقق، من ورائها، هدفه، وهو إقناع المتلقي بما توافر فيها من موضوع. لكن المقالي قد يتبسط في مزيد من التحليل لغاية وحيدة، تقريبا، هي استيفاء الحجم المطلوب. وقد يكون ذلك، بفسحه المجال لفكرة ترد عفو الخاطر، يفيض في الكلام عليها، حتى إن أدى ذلك إلى شيء من التكرار أو التفصيل غير الوظيفي، شأنه في الجزء السادس من «ذات الثوب الأرجواني»: «وعلى ذكر الضحك أقول إني أعجب لذات الثوب الأرجواني لماذا لا أراها تضحك أبدا؟ إن من تعاريف الإنسان أنه حيوان يضحك»[٥٦]. ويعني تعمد الإطالة هذا أن في ذهن المتلقي، كما في ذهن الباث، صورة عن حجم المقال محدودة؛ فالمقالي يسعى إلى ألا يطيل مقاله فيخرج عن الحجم المفترض؛ وهو ما سنتبينه لاحقا، وإلى ألا يقصر همه فيه على القليل النادر. كل ذلك غير كاف لتحديد هذا الطول المفترض تدقيقا، وإنما هو طول نسبي يحس به أكثر مما يدرك.

إن هذا التحلل من أي قيد داخل المقال، قد يكون تجليه أبرز عندما يكون في بداية المقال أو في نهايته. فقد يحكم المقالي في درج المقال، الموضوع والعلاقة النسقية بين الجمل؛ لكنه يظل، في المقدمة، أكثر أريحية في التعامل مع الموضوع. فقد يتخذ، مثلا، في المقدمة، في كل مرة، شكلا لا يخطر على بال المتلقي، هذا الذي يكون للمقالات المتعددة التي سبق له قراءتها دور في تكييف ذوقه، وفي إعطائه نوعا من البناء ثابتا أو كالثابت. ففي «الحظ المعاكس» تعريف بمفهوم النكد في الحظ، وفي «المشيرة عايدة» تحديد لمناسبة القصة التي وقعت لصديق المتكلم. وفي «ذات الثوب الأرجواني»، في جزئه الأول، ذكر للإعجاب بالثوب الأرجواني سواء صدق ذلك القارئ أو لم يصدق. أما في جزئه السادس، فكلام من الأنا على ماضيها وعيشها في الجد والحرمان...

ما الذي يحدد إذن الالتزام بالموضوع من عدمه؟ إنه العلاقة المفروض قيامها بين العنوان الذي هو من اختيار المقالي/السارد، ووضعه، وبين تجسيمه إياه في النص. وعندما تطول المقدمة التي لا تشير، من قريب ولا من بعيد، إلى العنوان/الموضوع، يصبح الإشكال قائما؛ وهو الإشكال الذي يتبناه المقال راضيا. فهمه أن يحقق إرباك أي تخطيط مسبق، وخلخلة أي قواعد مضبوطة. ففي «السيارة المسروقة»، لا يرد ذكر للسيارة إلا بعد مضي عمود ونصف العمود، عندما يقول المقالي/السارد «وحشرتهم جميعا في السيارة...»(٥٧).

إن تنكب الدخول في الموضوع مباشرة، يجد له داخل المقال، شبيها هو الاستطراد.

٢ - ٢ - ٣ - الاستطراد

إن انتفاء شكل مضبوط للمقال في بدايته وفي نهايته من ناحية، وفي طوله وفي إيجازه من ناحية أخرى، يزداد وضوحا في درجه، عندما يتوخى المقال الاستطراد سبيلا لتحقيق حريته المطلقة، ويفرض تأبيه على الخضوع لأي بناء مسبق. فقد يفتح المقالي الأقواس، من حين إلى آخر، ليثبت بقصة يتذكرها، فكرة ما، هو بصدد تحليلها؛ من ذلك أن دفاع المقالي/السارد عن نفسه في أن يكون حرا في النظر -حتى ولو كان له عشيقة- إلى غيرها، قد جره إلى تذكر ما حدث له يوما مع إحدى صديقاته: «كنت مرة أتنزه في إحدى الحدائق مع صديقة فقالت: «هل تركب زورقا؟ فاستحسنت هذا الرأي»(٥٨). ومن أشباه هذا الاستطراد، تسجيل المقالي أي خاطرة تمر بذهنه، سيان عنده أيكون قد ذكرها سابقا أم لم يذكرها؛ وسيان عنده أيكون محللا، أم ينصب نفسه ناصحا.

أبعد هذا يمكن القول بأن للمقال شكلا في الكتابة مخصوصا؟ كلا! إن تميز كل مقال على حدة، يجعل من المتعذر العثور على هذا الشكل الموحد. ورغم ذلك، فإن تعدد الأشكال يصبح في ذاته هو الميسم الذي يطبع المقال. فأفق انتظار المتلقي لا يخيب عندما يجد مقالا يختلف عن آخر، ولكنه قد يخيب إذا ما وجد اتفاقا(٥٩). ولعل في تواتر حضور التمهيد في المقال وصولا إلى الموضوع أن يكون ميسما مميزا للمقال. وسيان أطال هذا التمهيد أم قصر، فالعبرة، ليست بالطول والقصر، بل هي بالوجود والعدم. وما يلاحظ في الجزأين الأول والثاني من «ذات الثوب الأرجواني» من وصف، ومن تحليل نفسي لكل من ذات الثوب هذه والأنا المسرودة (le Je narré)، إن هو إلا تمهيد للدخول في الموضوع في الجزء الثالث عندما حضرت شخصية جديدة هي «الصاحب». ولهذا الطرف الثالث علاقة بحبكة المقال: «سألني صاحبي وهو يجلس: «إلى أين إن شاء الله؟». أفيمكن، آنذاك، أن نرى في هذا التمهيد، فالدخول في الموضوع، سمة قارة في كل المقالات أو في جلها؟

إن الاستقراء والاستنتاج، بوصفهما منهجين في البحث العلمي يقضيان بالنظر في عناصر الظاهرة، فإذا اتفقت جل العناصر في خصائص توحدها، أمكن الحكم عليها بانتمائها إلى

الظاهرة نفسها. وكذا أمر المقال، فإذا كان معظم المقالات، مما ينطوي على تمهيد، فدخول في الموضوع، أمكن القول إن ذاك شكل المقال الثابت، لكن هل حقا يتوافر هذا الثبات في كل المقالات؟ إنه لا يسعنا توكيد ذلك أو نفيه نظرا إلى أن ما ذهبنا إليه من اعتبار جزئي «ذات الثوب الأرجواني» الأولين تمهيدا، والجزء الثالث منه دخولا في الموضوع، قد لا يصح، إذ التحول من مقال إلى آخر، وإن سمي هذا جزءا أول، وذاك ثانيا، وهلم جرا، يخرج بنا من المقال الموحد إلى المقال المتعدد؛ هذا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الطول والقصر لا يقومان محددين لطبيعة المقال. فما معنى أن يتغير التنويه الوارد في بداية كل فصل من فصول «ذات الثوب الأرجواني» كل مرة؟ ألا يدل ذلك على أن المقالي غير مرتاح إلى الشكل الذي اختاره لمقاله، بل اختارته له المجلة نفسها؟ ففي المرة الرابعة أحال المقالي على المرات السابقة عندما قال «في كل مرة»: «تنبيه: الكلام خيالي ولا أصل له، كما مللت أن أقول وأؤكد في كل مرة»[٦٠]. والتغيير في الصيغة، وثبات المحتوى، عائدان إلى علاقة الانفصال/الاتصال بين الأجزاء الأربعة من المقال، وإلى شعور المقالي/السارد بأنه، إذ يطيل، يأتي نوعا من السلوك النقيض، المفترض حدوثه، وهو أن عليه الحفاظ على المقال بوصفه شكلا من الأشكال الوجيزة. لكن المهم في هذا كله، أتوافر التمهيد للدخول في الموضوع أم لم يتوافر، هو غياب طول مضبوط للمقال. فعدم راحة المقالي إلى إطالته القول بخصوص «ذات الثوب الأرجواني» قد يكون مؤشرا على ضرورة الإيجاز في المقال. بيد أن هذا الإيجاز قد يكون متوافرا في كل جزء من أجزاء المقال السبعة. وبذلك يمكن الارتياح إلى أن المقال قد يصح فيه الطول وعدمه. وهذا، في ذاته، إلى جانب عدم الخضوع لأي شكل قار، كاف للإمساك بالمقال.

وإذا ما تعذر الاطمئنان إلى شكل للمقال بعامة، فهل من سبيل للعثور على ما به يتميز تفصيلا؟

٢ - ٢ - ٤ - نظر وتطبيق

إن ما ذهب إليه دارسو المقال من تقسيمه القسمة الثلاثية حري بالوقوف عنده. فالمقال الصحافي يختلف -حسبهم- عن الخبر «الصحافي»، فهو يشتمل على أصناف من المقالات منها المقال الافتتاحي، والمقال الأدبي، والمقال العلمي؛ أما الخبر فيكاد يكون، في الصحافة، صنفا قائما بذاته. وتمييز المقال من الخبر يعود إلى صياغة كل منهما. فإذا ورد الخبر في شكل هرم مقلوب، واحتوى على قسمين فحسب، إذ يبدأ من الصدر لينتهي بالجسم، فإن المقال ينبني على هرم قائم أو معتدل. وأقسامه التي يتكون منها هي التقديم، والاستدلال (Raisonnement)، والنتيجة[٦١]. فإذا صح هذا التمييز بين الخبر والمقال الافتتاحي في الصحيفة، فهل ينطبق على المقال الأدبي والسردي منه تخصيصا؟

ترد مقالات سردية، في العينة المنتخبة من مقالات المازني، لتؤيد فعلا هذا البناء الثلاثي. ففي «الحظ المعاكس» تقديم فيه تعريف بالمفهوم، فبرهنة من خلال شواهد متعددة على صحة

المفهوم، فخاتمة. وفي «بلادة أم اتزان؟» مقدمة فيها يعرف المقالي بما يسميه البلادة المريحة، يلي ذلك حوار مطول بين المتكلم وصديقه، أحدهما يؤكد أن البلادة إيجابية في حين يهجنها الآخر، وخاتمة تبدو سجالية(٦٢). بيد أن هناك مقالات سردية أخرى عديدة لا تخضع لهذا الشكل من البناء إذ قد ترد دون مقدمة شأن «عجوة ببيض»، و«كيف كسبت الرهان!»(٦٣)، أو قد لا تستجيب لبناء قار تتضح معالمه كل مرة.

ومتى تم الاقتناع بعدم الخضوع لوضع للهرم محدد، فقد يكون من المفيد تشبيه بنية المقال بالهرم قاعدة وقمة، تيسيرا لتصورها. بيد أن ذلك لا يعني وجوب النفي لهذا البناء أو ذاك. وغاية ما يمكن الاطمئنان إليه هو انقسام المقال، عموما، قسمين، نظريا وتطبيقيا، شأن ما حصل على سبيل المثال في «المشيرة عايدة». فقد بين القسم النظري أن المجتمع المصري الذي عرف نساؤه السفور، ولم يحققن به ملاذا خاصا ولا نهجا في الحياة جديدا، ظل محافظا يمنع المرأة من الخروج، ويترك لها حرية التفرج على الناس من الشرفة. وإذا ما سمح لها هذا المجتمع بالخروج، أرفقها بكثير من المحارم يحرسونها. وقد ورد القسم التطبيقي في قصة عايدة الجميلة، المقصوصة الجناح، والتي ألفت الضحك على الرجال، فمن أدمن على النظر إليها وراقته عبثت به بأن أشارت عليه بانتظارها، ولكن دون أن تنزل إليه ولا تصاحبه كما ادعت. فمن صدقها وقع في مزلق؛ ومن لم يصدق فهم أنها مخادعة(٦٤). وقس على هذا «الحظ المعاكس» و«بلادة أم اتزان؟»، حيث تمثل المقدمتان القسم النظري، في حين تأتي القصص المروية والحوار للتطبيق. وبذلك يكون منطلق المقال السردي فكرة، ويكون درجه تبسطا فيها وتحليلا لها. وتكون السردية، من ثم، الغلاف الذي يحيط بالفكرة.

وهكذا تنهض القصة المروية بخدمة الفكرة التي ترد نظريا في مستهل المقال. ولعل هذا ما يفسر المراوحة بين الحقيقي والتخييلي؛ وهو ما يمثل سمة مميزة للمقال السردي تخصيصا مادام المقال -كما يدعو إلى ذلك جلود ولوات- نثرا غير تخييلي ذا هدف حجاجي.

إن انقسام المقال إلى نظر وتطبيق يتناسب وانقسامه إلى مقاطع تتخذ كل مرة شكلا بها خاصا؛ من ذلك أن الأمثلة التي وردت في «الحظ المعاكس»، تثبيتا له، جاءت في القصة الأولى مباشرة بعد المقدمة: «حدث يوما...»؛ وجاءت المجموعة الثانية من الأمثلة مبدوءة بالتذكر: «وأذكر...». أما المجموعة الثالثة فبدأت بـ «من غرائب الدنيا»(٦٥). وهذا شبيه بما حصل في «المشيرة عايدة»؛ فبعد المقدمة النظرية العامة، جاءت قصة الصديق التي تعتبر نوعا من تأكيد التقديم، تليها القصص الجانبية المحتواة كقصة عايدة التي وظف وصفها لخدمة القصة الأصل(٦٦).

٢-٢-٥- الحدود

إن استعصاء المقال على الانضباط لطول بعينه، ولخطة في الكتابة ثابتة يتأكد من خلال تضخم الخطاب في الدرج وفي الأطراف. وأبرز ما يتضح عليه هذا التضخم في المتن، بناء

المقال على وحدات تحكي كل منها بنية المقال ذاتها. فالوحدة الأولى حكم عام، ودرجها تفصيل وتحليل؛ من ذلك القول في «المشيرة عايدة» إن الجميلات كثرة وقلة، ليتضح هذا التضارب لاحقا. فإذا بالكثرة مردها إلى أن عدد الجميلات وفير، وبالقلة إلى أن دخول إحداهن القلب قليل[٦٧]. وتكلف الإطالة هذا يعيد إلى المقالي وعيه بأنه استطرد، فيخف إلى الإعلان عن عودته إلى صلب الموضوع شأنه في «المشيرة عايدة»: «ولكني استطردت عن حكاية صديقي فلأعد إليه»[٦٨]؛ و«أعود إلى ذات الثوب الأرجواني فأقول...»[٦٩]. ومثل هذا الإعلان عن العودة يذكر بالتقليد المعروف لدى الرواة الشعبيين عندما يحسون بأنهم أطالوا الاستطراد، فينبهون المروي لهم بأنهم لم ينسوا خيط السرد، وأنهم إليه عائدون. أما استكمال المقال، فيتم بأحد شكلين ممكنين، إما نهاية طبيعية تتمثل في أنه مادام ليس بوسع المقالي أن يزيد تفصيلا لما هو بصدده، فإنه ينهي كلامه، شأنه في «كيف كسبت الرهان!»: «بلغنا البيت قبل صاحبه وقبل الموعد المضروب بنحو ربع ساعة...»[٧٠]، وإما نهاية قسرية عندما يضطر لوضع حد لعمله، فيختمه ملخصا فيه أهم الأفكار الواردة في المقال شأنه في «ذات الثوب الأرجواني» في جزئه الأخير: «تبدو لي في الأرجواني، وتبقى فيه حتى أراها -أعني حتى توقن أني رأيتها فإني أراها كثيرا وهي لا تراني- فإذا وثقت دخلت وغيرته!! أليست هذه مكايدة متعمدة...؟»[٧١].

وبهذا يؤكد المقال استعصاءه فعلا على الانضباط لشكل بعينه. فلا خطة تعد لإنجازه سلفا، ولا طول معينا يقد حسبه، بل استطراد حينا، ونظر وتطبيق آخر، ووحدات تستقل ويرتبط بعضها ببعض أخيرا. والكلام الضروري على شكل المقال كان متعلقا بالمقال في كليته. وقد يكون الاهتمام بجوانب فيه تفصيلية أن تزيد هذا الشكل وضوحا؛ من ذلك ضرورة النظر في العلاقة القائمة بين المقدمة ودرج المقال.

٢ - ٣ - بين المقدمة ودرج المقال

إن اعتبار المقال نصا يتخاطب من خلاله طرفا البث والتلقي يقتضي أن يمهد المخاطب لملفوظه بما يلفت به انتباه المخاطب. ويدعى هذا التمهيد عادة مقدمة. لكن المقال العصي على الانضباط لا يوفر دوما هذه الفرصة. وفي ما سنعرضه من طرائق في التعامل مع المقدمة ما يبرهن على ذلك. وأول أشكال التعامل هذا، هو وجوب توافر التقديم. فعندما تتعدد المقاطع وتتشابه يصبح التمهيد لها أمرا واجبا؛ من ذلك أن المقالي في «كيف صرف الله عني السوء؟» اضطر إلى تحديد الإطار الذي فيه تتنزل الإشكالات التي سيتعرض لها. فكان دخوله إلى غرفته لنظم الشعر هو التمهيد لمجابهة الإشكال الأول بينه وبين الفتى، والإشكال الآخر بينه وبين نفسه[٧٢]. لكن هذه الرغبة في الإيضاح تصطدم في مقال آخر برفض التمهيد، شأن صنيع المقالي في «كيف كسبت الرهان!». فهو يدخل في الموضوع مباشرة. وكان بإمكانه أن يتحدث عن نوع السباق، وعن أهليته للفوز فيه أو الإخفاق؛ لكنه مر إلى ذكر ما حصل إبان

السباق من صعوبات، مباشرة. ولولا إشارات عابرة في درج المقال إلى السباق: « وانحنت أختي تنظر إلى العداد، وجعلت تعلن إلي الرقم كلما تغير، وتصيح: ..,٥٠ ,.,٤٧ ,.,٤٣ ,.,٤٠ , أوه! لقد وصل إلى الستين...! السبعين...»، وفي عنوان المقال، لعسر على المتلقي الفهم[٧٣]. وتقع في درجة وسطى بين الوجود والعدم المقدمة الخاصة التي يشار فيها إلى الموضوع سريعا كما هي الحال في «السيارة الملعونة»: «كان لي -في وقت من الأوقات- سيارة»[٧٤]؛ أو تصدر ببيت من الشعر لابن الرومي كما هي الحال أيضا في المقال نفسه (من الخفيف):

«أنا من خف واستدق فما يثـقل أرضا ولا يسد فضاء».

بيد أن هذه المقدمة قد تتخذ صبغة من العمومية تجعلها صالحة لهذا المقال وذاك، دون أن يضير ذلك الموضوع. فمقدمة الفصل السادس من «ذات الثوب الأرجواني» تنطبق على أكثر من مقال: «كذبت على الله وعلى نفسي حين زعمت أني معجب بالسمراء وأني لا أحب الثوب الأزرق... لا والله... فما أبالي السمراء ولا إعجاب لي بها»[٧٥]. وهذا يعني أن ليس بين المقدمة ودرج المقال، وجوبا، صلة دلالية بعينها؛ وإنما هي تبدو حاجة شكلية ليس إلا، يلبيها المقالي غير مقتنع. ومتى وسعنا مفهوم المقدمة إلى العنوان لانخراطهما معا في ما يسمى النص الموازي (Paratexte)، تبين أن العنوان لا يكون أحيانا معبرا وحده عما يرد في درج المقال من معنى. ونلمس هذا في «عجوة ببيض». فالقارئ يفاجأ، وهو يقرأ المقال، بألا صلة تربط العنوان بما يقرأ. فهناك إشارة إلى مطالبات الأبناء الملحة للأب بأن يمدهم بقروش، ولا يرد ذكر البيض إلا عندما تقدم الزوجة طلبها، بعد أكثر من أربعة أعمدة: «فتقول وهي تغالب الضحك ألا تفطر أولا؟ لقد أوصيت لك ببيض مقلي بالعجوة»[٧٦].

وبعد الصلة، بين المقدمة ودرج المقال أو صلبه، هو مما يتكرر في المقالات. فقد تطول المقدمة إلى حد يتساءل معه المتلقي عن العلاقة الممكن قيامها بين الكلمة المفتاح في البداية، وما استطرد إليه الباث. ونجد لهذا أثرا في «ذات الثوب الأرجواني» في جزئه الثالث، وفي «السيارة الملعونة». ولولا انتماء المقال الأول إلى مسلسل المقالات الحاملة العنوان نفسه، ولولا عودة الباث إلى استعمال حرف الاستدراك الذي عاد به إلى الموضوع، في المقال الثاني، لضاع الخيط الرابط بين المقال وما وقع التمهيد له.

وهذا الاختلاف البين تتجلى عليه المقدمات، تتوافر تارة، وتغيب أخرى، وتتقلص حينا، وتمتد آخر، يتضح أيضا من خلال العلاقة التي تربط بين درج المقال والتمهيد له. فقد تأتي المقدمة مثيرة للحيرة، حافزة على المتابعة؛ من ذلك ما أشار إليه المقالي في «عاقبة سليمة» عندما تكلم على ما قد يلهمه المرء من موقف في لحظة ما: «ولكل موقف ما يقتضيه، ويدفع إليه ويغري به، والذي يلهمه الواحد في موقف لا يلهمه واحد آخر في الموقف عينه»[٧٧]؛ غير أن دلالة هذا الكلام تظل غامضة؛ ولا يتسنى للمتلقي فهم الإلهام المشار إليه إلا متى ربط بين

المقدمة والخاتمة من ناحية، وتستر حامد على فريدة بإخفائه إياها عن خطيبها الذي تأباه وتنكر عليه غيرته غير السوية من ناحية أخرى. أما المقدمة التي يتوافر فيها حد لمتصور ما لا تدع المتلقي قلقا لأن التفاصيل المحللة الكاشفة سرعان ما ترد مثلما هي الحال في «الحظ المعاكس» و«بلادة أم اتزان؟» مثلا.

وبهذا تسهم المقدمة من موقعها الخاص في جعل الشكل الذي يرد عليه المقال عموما عصيا على الخضوع لبنية واحدة قارة، معززة بذلك صعوبة ضبط صنفه وجنسه. وهو ما سيتبين من خلال امتزاج الأجناس واختلافها.

٢ - ٤ - بين السردي والفكري

إن الانطلاق من الحد الذي ضبطناه للمقال نقلا عن بيار جلود وجان فرانسوا لوات من أنه «نثر غير تخييلي، ذو هدف حجاجي» يجعلنا بعد إثبات استعصائه على الانضباط لصنف ولجنس ولشكل بعينها، في حاجة إلى تفسير العلاقة بين اللاتخييل من ناحية، والحجاج من ناحية أخرى. فالقول بالنثر غير التخييلي يحيل على النثر المستعمل في ما له علاقة بالتفكير فلسفيا كان أو نفسيا أو اجتماعيا أو ما شابه. لكن الحديث عن النثر غير منعوت يحيل على كل ما له علاقة بحسن العبارة، أي على النثر الفني. وباعتبار أن النثر المكتوب في الصحافة ليس العادي، ولا الفني، بل هو في درجة وسطى؛ وهو ما يسمى النثر العملي[٧٨]، كان اعتبار النثر المكتوب به المقال ضاربا بسهم في الفني غير قليل. وهو ما يستدعي إلى الذهن فكرة انتماء المقال إلى الأدب. والأدب، والسرد منه تخصيصا، يتصل بما هو تخييلي وبما هو وقائعي. لكن تمييز هذا من ذاك ليس أمرا هينا دوما، إذ الفروق بينهما رفيعة والحدود غائمة. ولذلك يتصل البحث في انتماء المقال، بتبين الشكل الذي يتخذه التقاطع بين الأدب واللاأدب من ناحية، وبين التخييلي والوقائعي داخل الأدب من ناحية أخرى، على أن ينظر في علاقة هاتين الناحيتين بالحجاج لاحقا.

وأول ما يلاحظه دارس مقالات المازني التجاذب بين الفكرة وإحسان القول فيها لديه. فالصيغة التي يرد عليها المقال أحيانا هي صيغة الانطباع، فيها يتحرر المقالي من أسلوب في الخطاب معين؛ فإذا هو بين تعجب واستفهام، وأمر ونهي، وتقرير ونفي، وأحكام وبراهين. وغايته من وراء ذلك كله لا تبليغ فكرة فحسب، بل استعراض قدرة على التخيل والكتابة والتعليق: «وإذا لم يكن هذا هكذا فسلها بالله لماذا تلبسه لي!...أليست تلبسه لأنها تعلم أنه حبيب إلي؟...ومن أدراها وأنا لم أقله بلساني ولم أفض إلى أحد بسر قلبي؟...وما أحسب أحدا سيزعم أنها رأت في مشابه من ثيران إسبانيا فهي تخايلني لتهيجني بهذا اللون؟...»[٧٩]. وتتأكد هذه النية من خلال مراوحة المقالي في الجزء الخامس من «ذات الثوب الأرجواني» مثلا، بين التنظير والسرد: «وإني لأحبها -أو هكذا يخيل إلي- ولكني فيما (هكذا!) أظن أحب

نفسي أيضا (...)، وحب الرجل للمرأة معناه أنه يريدها خالصة لنفسه (...)، أما حب المرأة للرجل فمعناه أنها رأته (...) أحق رجل بامتلاك زمامها والسيطرة عليها وأكلها وهضمها (...)، ومن هنا كانت المرأة أو فى وكان الرجل أغدر بالمعنى الشائع الحقيقي»[٨٠]. وهذه المراوحة تعني أن المقالي يقدم الفعل، ويغتنم فرصة تقديمه إياه للتعبير عن وجهة نظره. وعادة ما ترد وجهة النظر هذه تعريفا بظاهرة يتبسط فيها المقالي مرة، ويوجز أخرى، وتحليلا ضافيا لها يكون السرد المتمثل في عديد القصص يأتي بها شاهدا على الظاهرة المحللة، بما يجعل فهمها أيسر مما لو اقتصر على مجرد التعريف. فالسرد، إذن، ينهض بوظيفة استشهادية وحجاجية في آن معا[٨١]، الشاهد للإيضاح، والحجة للإقناع بصواب التحليل المقدم. بيد أن السرد قد يسبق تحليل الظاهرة لئلا تعرف الفكرة المراد الخوض فيها إلا متأخرا. وهو تماما عكس المشار إليه؛ والسرد، في هذه الحال، قد يكون هو الأصل، والنظري هو الفرع، أي النتيجة المرغوب في اختزالها انطلاقا من التفاصيل الواردة سردا. وهو ما يتضح مثلا من خلال مقال «المشيرة عايدة». ففيه يلف المقالي/السارد ويدور إلى حدود النهاية؛ فهو يروي قصة عايدة، وبقاءها في الشرفة، واطلاعها على ما في الحي، ودعوتها الصديق إلى لقياها في طرف الشارع، وإحجامها عن ذلك. لكن المراد من كل هذا هو الوصول إلى تحليل وضع المرأة المصرية التي اختارت السفور لكنها ظلت سجينة كثير من العادات والتقاليد. فالسرد، إذن، حاجة ملحة لتبليغ المقالي وجهة نظره. وما ترك المقالي/السارد وجهة النظر هذه إلى الأخير إلا دليل على أهمية السرد في كسب المتلقي. لكنه قد لا يؤجلها دائما إلى الأخير بل قد ينجمها تنجيما[٨٢].

والحديث عن السرد يقتضي الكشف عن الخصائص التي تميزه. ولعل أبرزها اشتماله على أساليب القص الثلاثة، حكاية الأفعال، وحكاية الأحوال، وحكاية الأقوال. ولهذه الحكايات الثلاث حضور بين في المقال. فكلما أريد للأعمال أن تتضح، كان الفعل الماضي المنقطع، في الخطاب، عنوانا عليها؛ وقد يرد مضارع التعليق رافدا له في الكشف عنها. وكانت الشخصيات ممثلين (Acteurs) وفواعل (Actants)[٨٣] دالة على القائمين بها. ويكون، على رأس هذه الشخصيات، في العادة، الأنا المسرودة، نظرا إلى أن المتكلم، في الغالب، هو الذي يضطلع بدور السارد ودور الشخصية في آن معا. أما حكاية الأحوال فتتضح، في الخطاب، وصفا، وفي الزمان الحكائي وقفة. أما الحوار أسلوبا والمشهد زمانا حكائيا فينافسان السرد والوصف حضورهما. وقد يعمد المقالي/السارد إلى حيل بها يوفر لأحد الأساليب، وخاصة منها الحوار إمكان ظهور، شأنه في «سوء تفاهم» عندما اختلق فرصة الحوار عن طريق سوء التفاهم (le quiproquo) المتصل بارتفاع العملة وانخفاضها: «ففتحت لها كفي على ما فيه فأخذته وعدته، ثم سألتني» كم أعطوك؟...إني لا أفهم!» قلت: «الجنيه المصري يساوي ٣٩٤ قرشاً سوريًّاٍ، وقد أخذوا حقهم وأعطوني حقي وهو معك»[٨٤]. وإذا كانت هذه الأساليب الثلاثة مما

يتوافر في كل نص سردي، فإن ما يميز الكتابة الأدبية عموما، هو توسلها بأجناس لها بالسرد صلة، وذلك لتعزيز الأدبية في هذه الكتابة. ولعل ضرب الأمثلة، والتشبه بالأقصوصة في نهايتها الفجئية، وبالرواية النفسية في فسح المجال للمناجاة المنقولة، أن يكونا، أي ضرب الأمثلة والتشبه بالأقصوصة والرواية النفسية، وسيلة لإضفاء الصبغة السردية على المقال. وضرب المقال المثال بوصفه نصا سرديا على أنه حجة سلطة، تتخذ لإقناع المتلقي بوجهة نظر بعينها، كما هي الحال في «ذات الثوب الأرجواني» في جزئه الرابع(٨٥)، يجعل العلاقة بين السرد والمقال عضوية. وكذا الأمر مع الأقصوصة. فلئن كان النص المعروض -كما يسميه صاحبه والمتلقون من بعده- مقالا، فلا شيء أحيانا، يميزه من الأقصوصة، وخاصة عندما ينتهي النهاية الفجئية كما في المقال السابق الذكر. فبعد إشارة المقالي/السارد إلى إمكان أن يكون غضب الفتاة عائدا إلى خطأ ما ارتكبه السارد/الشخصية إزاءها يفاجأ المتلقي بأن ذات الثوب الأرجواني قد اكتشفت مغازلته فتاة أخرى تطل من نافذة مقابلة. لكأن الخطأ خطأ الهندسة المعمارية التي جعلت الفرجات وسيلة لتلصص الفتيات على عشاقهن ووسيلة للإيقاع بهؤلاء العشاق، في وقت قد لا يكونون فيه ينوون النظر(٨٦).

بيد أن المفاجأة لا تعني دوما تشبها بالأقصوصة في فنياتها، بل قد تكون مؤشر قصور فني، من ذلك أن تعمد اللجوء إليها دليل عجز عن توفير رابط بين المقاطع منطقي زماني في آن معا. وفي هذه الحال، تأتي المفاجأة خرقا للتطور الطبيعي للأحداث؛ من ذلك أن المقالي/السارد في «السيارة المسروقة» يكثر من النقلات. ففي الأولى، تمت النقلة جولة من البيت إلى القناطر، وفي الثانية، كانت النقلة من الجولة إلى السرقة، وفي الثالثة، من السرقة إلى العثور على السيارة، وأخيرا من العثور على السيارة الحقيقية إلى العثور على سيارة شبيهة بالأصلية، ولكنها هذه المرة مسروقة فعلا(٨٧). ومما يدعم كون اللجوء إلى المفاجأة قصورا فنيا عودة المقالي/السارد عليها بالتفسير حتى لا يترك القارئ على عطش، شأنه في المقال السابق عندما قال: «وعرفنا منهما بعد ذلك أنهما ركبا القطار ثم الترام إلى العتبة الخضراء»(٨٨)، أما المناجاة المنقولة التي تحيل على الرواية النفسية، فتحضر أحيانا بكثافة في المقال، كما هي الحال في «ذات الثوب الأرجواني» في جزئه الرابع. فقد يعطي المقالي/السارد الكلمة إلى نفسه لتفيض النفس في القول إفاضة: « وأقول لنفسي: لماذا تحرم قبل أن تعطي؟ لماذا تبدأ بالمنع ولا تبدأ بالجود؟ لماذا تؤثر السوء ولا تؤثر الخير؟ ما هذه الطباع؟»(٨٩).

إن هذه الخصائص المميزة للكتابة السردية تربطها بالوظيفة المرجعية أواصر متينة؛ مما يقلل - كما قيل في التعريف - من التخييل ليعطي للوقائعي حضورا أقوى. لذلك يكثر الإيهام بالواقع في المقالات، وهو الخصيصة الرئيسة لما يسمى الواقعية الوصفية (réalisme descriptif). ولعل هذه الواقعية أن تكون أمتن في المقال، منها في الأقصوصة، نظرا

إلى ما يسمح به المقال من سعة. ففيه يتخذ المقالي وظيفة البيداجوجي الذي يلجأ إلى التفسير والإيضاح، فيطنب في ذكر التفاصيل، ويورد الأمثلة المدعمة الفكرة، ويعطي للوظيفة المرجعية الإفهامية قيمة كبرى. وعادة ما تكون ذات التلفظ في المقالات هي ذات الملفوظ عينها. فالمتكلم هو المتكلم عليه سواء بسواء. وهذه الإحالة على الذات تعزز ثقة القارئ في صدق ما يلقيه الباث عليه. وربما تهتز ثقة القارئ أحيانا عندما يرى الباث يكثر من التذكير بذات التلفظ هذه[٩٠]. ويتمثل هذا الاهتزاز، في تشويش المقروئية، أي في تلقي النص، إذ بدل أن يسترسل القارئ في التعامل مع الملفوظ، يضطر إلى التوقف من حين إلى آخر أمام هذا التذكير. وهو ما يقلص من أثر الواقعية الوصفية التي تقتضي امحاء لذات التلفظ، شأنها في ذلك شأن المربي يلقي درسه. فكلما ذكر بأنه هو الذي يتكلم، بدد التركيز لدى طلبته.

وبهذا تكشف لدينا أن المقال، مثلما عسر علينا ضبط صنف خاص به، استعصى علينا تقديم خصائص لجنس مميز له، وعناصر لشكل متفرد له؛ وإنما هو يتقاطع مع عديد الأجناس الأخرى، ويتأبى أن ينضبط لطول محدد، ولعلاقة بين مقدمته ودرجه ثابتة. إن هو إلا تجدد مستمر، أي إن أي مقال لا يشبه إلا نفسه. ولذلك كان السعي إلى تلمس المظاهر المتباينة، عل عملية الجمع بينها تعطي صورة أدق عن المقال. ومادام للمقال أصناف، فإن ما يهمنا منها هو المقال السردي. وقد تمت عملية حصر الخصائص السردية التي تميز مقالا من آخر، بحيث إذا توافرت مجموعة منها منسجمة أمكن اعتبارها مميزة للمقال السردي من سواه. ولعل تبين السمات الخطابية في المقال السردي أن تزيده وضوحا.

٣ - المقال تلفظ وملفوظ

يميز اللسانيون عادة بين الجملة بوصفها كيانا لغويا مجردا، بإمكانه أن يستعمل في ما لا حصر له من المقامات المختلفة، وبين الملفوظ باعتباره إنجازا خاصا لجملة بعينها تقوم به ذات متكلمة محددة، في موضع ولحظة معينين، وبين التلفظ بوصفه حدثا تاريخيا يتسبب فيه إنتاج ملفوظ ما أي إنجاز جملة بعينها[٩١]. ويتم تحقيق هذه الجملة في ما يدعى مقاما خطابيا، وهو مجموع الظروف التي حصل فيها التلفظ (شفويا كان أو مكتوبا). وتعني هذه الظروف «المحيط الفيزيائي والاجتماعي الذي يشهد نشأة التلفظ والصورة التي يحملها المتكلمان أو المتخاطبان (Interlocuteurs). عنه، وهوية كلا المتخاطبين، والفكرة التي يحملها أحدهما عن الآخر، والأحداث التي سبقت التلفظ»[٩٢].

واعتمادا على هذا التدقيق الدلالي، فإن دراستنا المقال ستعنى بتبين خصائص الخطاب فيه باعتبار عملية التلفظ الخاضعة لظرف بعينه تستهدف ذاتا متلقية، وتعمل على كسب رضاها. ويتم ذلك من خلال تبين العلاقة بين المتكلم في المقال والمتكلم عليه، وتمييز خطاب

المقالي/السارد الأولي من خطاب الشخصية، وتحديد صنف القول المميز للمقال، إضافة إلى ما يوفره المقال من تعدد للأصوات يجعله أدخل في النثر منه في الشعر.

٣ - ١ - الأنا والمؤلف

يلفت حضور «الأنا» في المقال السردي الأنظار بكثرته، إذ يكاد لا يخلو مقال من استعمال ضمير المتكلم هذا؛ مما يطرح سؤال العلاقة بين الأنا المتكلمة، والأنا المتكلم عليها، أهي علاقة تماه أم علاقة تنافر، أوهي للتحقيق أم للإصداع بالرأي؟ وعندما ننظر في طبيعة هذه الأنا في مقالات المازني يثيرنا اللبس الحاف بها. فلا ندري أهي تعبير عن المازني المتلفظ أم المازني المتكلم (المتخاطب)، أي المازني الذي له القول والموقف أم ذاك الذي يكتفي بالقول في مقام بعينه فقط؟[٩٣]. وإذا كان كل من المتلفظ والمتكلم هو ذات التلفظ، فهل لهذه الذات دور القول فحسب أم لها دور القول والموقف؟

يتضح اللبس من خلال العجز الذي يشعر به القارئ إزاء المتكلم في المقال، أهو المقالي نفسه أم أنا تخييلية قوّلها المقالي ما يريد تبليغه؟ والمقصود بالمقالي، الأنا النصية التي تنهض بدوري التلفظ وإعلان الموقف مادام المقالي يستعمل عادة ضمير المتكلم. أما التي تبدو للعيان، فهي مجرد متكلم قد يكون مخاطَبُه قصصيا أي معينا، وقد يكون في الملفوظ أي غير محدد، وإنما يتماهى معه أي قارئ واقعي؛ ومثال هذه الأنا الملتبسة تلك الموجودة في «كيف كسبت الرهان!»، وفي «ذات الثوب الأرجواني» في جزئه السادس. وإصرار المقالي/ السارد على استعمال «الأنا» في وقت يتجلى فيه للقارئ صعوبة المماهاة بينها وبين المقالي، يزيد هذه الأنا لبسا. فهل بإمكان المازني، الذات التاريخية، أن يتوافر لديه مال يسمح له بالسياحة في ضهور الشوير بلبنان؟[٩٤]؛ وهل الأنا المشار إليها في «سوء تفاهم» هي نفسها في المرجع، أم هل هي لا تعدو أن تكون تعبيرا عن «أنا» في المستوى التركيبي أي في ما يحتاج إليه المقال من ضمائر تحيل على شخصيات بعينها؟ ومادام عسيرا أن تكون الأنا هي الذات التاريخية، فمن العسير أيضا أن تكون المقالي المعني (Essayiste impliqué)[٩٥]، بيد أن هذا اللبس يخف عندما يلمس القارئ بين الأنا المتكلمة، وتلك المتكلَّم عليها تماهيا، يثبته الدور الموضوعاتي المهني للشخصية[٩٦]. فما يعرفه القارئ عن إبراهيم عبدالقادر المازني، الذات التاريخية، متى ما تطابق مع المشار إليه في المقال، أكد التماهي بين الذاتين النصية والتاريخية. وهو ما نلمسه عادة في إشارة المقالي إلى ذاته: «فإن في طبعي عنادا»، «ولكني أوثر الترفق بطبعي»، «فرفعت رأسي إليه» كناية عن قصر قامته، و«كنت في صدر حياتي مدرسا»[٩٧].

إن هذه الإشارات العابرة إلى الأنا المتكلم عليها تقرب المقال من النص الترجذاتي[٩٨]، وتجعل المقالي/السارد وقائعيا لا تخييليا؛ ذلك لأنه يستشهد بأحداث مر بها في حياته، وإن كان لم يخص حياته كلها بحكاية استعادية. بيد أن هذا المقالي قد يصر -عابثا- على إنكار أن

تربطه بالمتكلَّم عليه أي صلة[٩٩]. ومجرد وجود هذه التقنية المساعدة على التخفي في غير المقال من الأجناس الأدبية الأخرى التي يكتب فيها المازني، تجعل أمر تصديقه لاغيا، بل على العكس تماما، يعزز لدى القارئ الشعور بأن المعني هو المطلوب العزوف عنه. وما ورد في «ذات الثوب الأرجواني» في جزأيه الأول والثاني من تصدير مفاده التنبيه لكون القصة المعروضة لا تتعلق بشخص المتكلم، جاء في درج المقال ما يكذبه، وهو الإشارة إلى كون المرأة تقرأ «خيوط العنكبوت»: «قرأت بعض كتبي. فقد رأيت معها «خيوط العنكبوت»». فهل ضمير المتكلم يحيل على شخص مرجعي غير المقالي ذاته؟ لا، البتة؛ وإنما هو التخفي الذي ينفي التخفي!

واستناد المقالي، الأنا، إلى أحداث مر بها، يجعل إمكان تصديقه في ما يقول أكبر، فضلا عن أن المقصد من المقال تبليغ وجهة نظر وكسب الموجَّه إليه الكلام في صف هذه الأنا. لذلك تعتبر هذه العملية من قبيل التحقيق (Véridiction)، أي إضفاء الصدق على الحدث. ومادام الأمر كذلك، فيعتبر الاستناد إلى الأنا، سواء أحالت على مرجع حقيقي أو على مرجع موهم بحقيقيته، هو من قبيل التحفيز (Motivation)، أي الإقناع بأن ما يساق من حديث صواب، ينبغي تصديقه. وإذا كانت الأنا شاهدة على ما حصل، مما من شأنه تثبيت الفكرة التي جاء المقال للدفاع عنها، فإن حمل المتلقي على الاقتناع يسير؛ وهو ما له عادة صلة بالموقف الذي يتبناه المتلفظ لسان حال المقالي، الذات النصية التي كثيرا ما تتماهى والذات التاريخية.

على أن تحمل مسؤولية القول والموقف في آن معا ليس عائدا دوما إلى كون الأنا هي المتكلمة والمتكلَّم عليها، وإنما قد تكتفي، أحيانا، بدور متلقي القصة، وإعادة تبليغها. وهذا شأن المقالي في «المشيرة عايدة»، فقد كان غير معني بالقصة ولا شاهد عيان فيها، وإنما رويت له. لكن هذا لم يمنعه من أن يكون له من المسألة المطروحة موقف، يتعلق بسفور المرأة المصرية، وبقائها، رغم ذلك، مكبلة بالتقاليد. وإصرار المقالي على الاستثناء يعيده في أكثر من مقال، دليل على رضاه عن التحرر وأساه على محدوديته. ولكنه بقدر ما يبدو في هذا الموقف نصيرا للمرأة، كثيرا ما يتخذ منها موقفا سلبيا كأن تكون قيدا على الرجل تتملكه غير مفرطة فيه، وهي تدعي أنها تحبه، وكأن تعتبر أن أفضل السبل لنيل قلب الرجل، ويده هو بطنه، وكأن تختزل في الغريزة لا في العقل ولا في القلب[١٠٠].

والتزام الأنا المتكلمة بمواقفها هذه، سواء أيدت أو ناهضت، يجعلها موضع تساؤل: أهي لسان حال المقالي المتلفظ أم مجرد ظاهرة لغوية تعيد إلى الأذهان ما يسميه إيميل بنفنيست Benveniste اللاشخصي (l'apersonnel)؟ أي هل للأنا النصية، وجوبا، رديف في المرجع؟ أوليست الأنا هلامية لأنها تتصل بكل من ينطق بها؟ إن هذه الأسئلة يفرضها الالتباس الحاف بالأنا المتكلمة المماثلة تارة للمقالي، المغايرة له في آن معا، تطابقه إلى حد اقتراب قولها من الترجذاتي، ورأيها من الحجة الدامغة على صحة الملفوظ، وتبتعد عنه إلى حد أن تكون مجرد

متكلم يتكفل بعملية التلفظ ليس إلا. وفي ما يذهب إليه هذا المقالي من تمييز بين خطابه وخطاب الشخصيات، ما يسهل عملية الحسم بخصوص ذات التلفظ.

٣ - ٢ - خطاب المقالي وخطاب الشخصية

يتميز خطاب المقالي من خطاب الشخصية بدرجة السرد، وربما بمستوى اللغة، فدرجة السرد تعني أن المقالي لا يعطى الكلمة، وإنما هو الذي يسلمها لغيره، أما مستوى اللغة، فيهم الفصيح منها أو المفصح أو العامي، والرطانة التي تميز صنفا اجتماعيا بعينه. وقد يكون اصطباغ مقالات المازني بصبغة حوارية (Dialogique)، هو الذي يلفت الانتباه لها حتى إن كان الخطاب ظاهرا مناجاتيا (Monologique). فالمقالي يفتعل حوارا باطنيا أو ما يدعى المناجاة المنقولة ليحقق الحوارية المطلوبة في النثر: «ثم أعود فأقول لنفسي: عن أي شيء تتكلم يا هذا؟ الجمال؟... سبحان الله العظيم!»؛ ويتواصل هذا الحوار مع النفس عمودا كاملا[١٠١]. وإذا كان السائل والمجيب هو هو، تأكد أن النية من وراء هيمنة الأسلوب الإنشائي في أكثر من مقطع ليست التوصل إلى معرفة متقاسمة، وإنما الإيهام بأن المعرفة المقدمة بنيت نتيجة جدل. ومثلما تتحقق الحوارية على مستوى المحادثة أو ما يوهم بها، تتحقق أيضا على مستوى التضافر النصي (Intertextualité)، عندما تستوعب متناصات (Intertextes) تتداخل معها. فلجوء المقالي أحيانا إلى الأسطورة أو التاريخ ينسجم والانفتاح الذي حصل في حقبة ازدهار الرومانطيقية العربية، على التأثيرات الغربية: «فإن أساطير اليونان تزعم أن الناس يهبطون بعد موتهم إلى وادي الظلال، وهناك يحشدون في الفجر ويعدون وتقيد أسماؤهم ثم يركبونهم زورقا إلى وادي القنوط حيث يكون الحساب»[١٠٢].

واستدعاء الأسطورة هو مما يدخل ضمن الشاهد أو المعارضة، وكلاهما من التضافر النصي، تحكم أولهما علاقة الحضور المشترك، وثانيهما علاقة الاشتقاق[١٠٣]. وتتعزز هذه الحوارية، داخل المقال، بحضور النثري مجاورا للشعري فيه. فإذا كان استدعاء بيت أو أبيات من شاعر قديم هو ابن الرومي، في الغالب، من قبيل التضافر النصي، فإن عدم نسبة الشعر إلى أحد بعينه يجعله من قبيل الإنتاج الذاتي؛ وهو ما يعني جمع المقالي بين المنثور والمنظوم. وهذا شأنه في «ذات الثوب الأرجواني» في جزأيه الأول والأخير. ولا يعني استعمال المقالي النثر والشعر معا إلا انخراطا منه في البلاغة القديمة التي ترى أن الجمع بين صنفي القول هذين هو من شروط الفصاحة؛ وهو في الآن ذاته، تشديد على الفرق بين النثر العملي الموجود في الصحافة والنثر الفني الموجود في الأدب، وتخصيصا في المقال السردي. فالعناية بالأسلوب والتأنق فيه هما ما يميزان هذا الأدب من سواه. ولا تقف الحوارية عند حدود اللغة والنصوص، بل تتجاوزها إلى استحضار الآخر في الخطاب. ويتمثل ذلك في التهكم البادي في مستوى لغة المقالي الخاصة (Idiolecte). وهو التهكم الذي لا يراد من ورائه إزراء بأي طرف،

بل إدخال جو من الفكاهة قصد تيسير عملية التلقي. وترد العبارات الفكاهية هذه عادة بين مطتين، إبرازا لها من سواها من العبارات. وتتخلق الفكاهة من خلال استحضار المقالي إمكانات الفهم أو إمكانيه، ليركز على الذي يراه أضعف حظا من الانتباه له: «كنت دقيقا خفيفا -وزنا لا دما»[١٠٤]؛ فهو يبدد ما يتبادر إلى ذهن المتلقي ليعوضه بما يجب أن يقر في ذهنه. ومتى رأى منه هذا المتلقي تشديدا على شيء ما، فليشك في صحة ما يذكره؛ مما يعني أن التهكم ينبع من حال اللاتطابق بين المنطوق (le posé) والمقتضى: (le présupposé) فقلت له (صديقي) وأنا أحاول أن أفيء به إلى الرضى: «إنما أردت أن أقول إن المنديل يغيب فيه بعض الكلام فيجيء ما أسمع غير مفهوم... على كل حال يحسن أن تبدأ من البداية»[١٠٥].

وتتجلى الفكاهة مادامت نتاجا لاستحضار الآخر في الخطاب في ما يبديه المقالي/السارد من ملل من الجري وراء التفاصيل ولجوئه إلى التلخيص المفاجئ: «ما علينا... وأوجز فأقول إن كل باب...»[١٠٦]. واستحضار الآخر المتلقي تحكمه، في مستوى الخطاب، إلى جانب علاقة الإقناع التي سننظر فيها لاحقا، علاقة التواصل. فالتواصل يقتضي توافر قناة سليمة، وشفرة قابلة للفك، بين طرفي البث والتلقي. وتعني الشفرة في نطاق اهتمامنا، توافر الطرفين على لغة مشتركة يفهمانها. ومادامت المستحدثات مما يصعب التعبير عنه، فقد لجأ المقالي، تحقيقا لحسن التواصل مع القارئ، إما إلى تسمية المستحدثات كما هو مألوف في الخطاب اليومي، وإما إلى قد مصطلحات لها مناسبة، وفي هذه الحال، يلجأ إلى الترجمة، شأنه مع «ناقل السرعة»، و«موجه السيارة»[١٠٧]. ومتى رأى أن المصطلح قد لا يحقق التواصل المرجو، أردفه، بين مطتين، بلفظة أخرى مألوفة، شأنه مع «المنامة» يردفها بـ«بيجامة»[١٠٨]. وربما يعمد إلى العكس، فيورد اللفظ الدخيل المألوف ليعقبه اللفظ العربي الفصيح، شأن البيرة، يلحق بها «أو الجعة كما تسمى»[١٠٩]. وإذا ما كان للمستحدثات شبيه في ما ألفه العرب، مال المقالي إلى استعمال المصطلح العريق، شأنه مع «التيلة»، و«الرزات» يفصحهما[١١٠]. والمقالي، بهذا، يسهم من موقعه الخاص، في خدمة العربية إذ تصبح قادرة على التعبير عن المنتجات الكثيرة التي تغزو السوق العربية، ويقف أمامها العربي مشدوها. ودور الصحافة في مجال الرقي بالعربية إن في مستوى المفردة، وإن في مستوى التركيب، أشهر من أن يذكر[١١١]. غير أن الوقوف عند حد المفردات المتعلقة بالمستحدثات قد يغمط لغة المقالي الخاصة حقها. ذلك أن ميله إلى توفير مصطلحات دقيقة فصيحة أو مفصحة للمستحدثات يؤشر على ميل خاص إلى الفصيح يستعمله في خطابه، وفي خطاب الشخصيات، وإن كان أحيانا يسرب عبارات عامية، إن في مستوى الحوار وإن في مستوى السرد: «ما أحوش؟»[١١٢]. واستعمال مفردات من هذا القبيل هو سمة مميزة لخطاب المازني المقالي. فهو يلذ له أن يفصح المفردات التي يرى أن لها تعبيرية أوفر من سواها، من ذلك قوله: «وكانت إلى هذا كثيرة الزحاليق»[١١٣]، و«تنغيصها حياته،

وتسويدها عيشه»[١١٤]. وعندما يفصح المقالي مثل هذه العبارات يخضعها لما تخضع له العربية من قواعد في الإعراب وفي الصرف: «فمطة بوز هي كل ما يبديه»[١١٥].

وبقدر ما نهضت المقالات بدور في تعزيز العربية، والرقي بها، أسهمت في إشاعة أخطاء في التعبير كان الأدباء، في أجناس غير جنس المقال، يحرصون على ألا يرتكبوها. وقد تبدو الأخطاء هذه من قبيل الهنات، لكنها، إذ يتواتر استعمالها، وتصدر عمن رسخت أقدامهم في الكتابة، يعسر في ما بعد، تحاشيها، من ذلك «تكلم عن»، و«نفس اليوم»[١١٦]. على سبيل المثال لا الحصر.

وهكذا يتبين أن البحث عن فرق بين لغة المقالي الخاصة ولغة الشخصيات قد لا يكون موفقا، نظرا إلى أن استعمال الفصحى في خطاب المقالي الأولي، أو في خطاب الشخصيات، هو سمة عامة في مقالات المازني. ونظرا، كذلك، إلى أن الميل إلى مفردات عامية تفصح ديدن الطرفين أيضا. وإذا كانت السخرية مما يطبع أسلوب المازني، فلا تقل الشخصيات عنه استعمالا لها. وهو ما يجعل الخطاب في المقال عموما قائما على حوارية فيها استحضار رأي الآخر ولغته ورطانته أيضا. ولعل هذه الحوارية أن تكون أوضح من خلال ما يتسم به هذا الخطاب من اجتماع نصوص فيه متباينة وأصناف قول مختلفة تبرهن على ما يتمتع به المقال من تعدد للأصوات يكرس انتماءه إلى النثر.

٣ - ٣ - تعدد الأصوات

لعل أول من بلور مفهوم «تعدد الأصوات» ميخائيل باختين الروسي الذي رأى، من خلال دراسته إنتاج دوستويفسكي الروائي، أن الرواية تتصارع فيها الأجناس والفنون واللغات المختلفة، مثلما يحدث داخل الملفوظ الواحد تتعدد فيه الألسن وتعرض فيه الموضوعات، بعد أن تكون قد أشبعت تحليلا ونقاشا وتوضيحا وتقويما لدى متلفظين آخرين[١١٧]. فلا سبيل للملفوظ إلى أن يكون، على لسان صاحبه، بكرا، وإنما هو إعادة إنتاج لما سبق أن وقع ذكره، تماما كالرواية، كل ما فيها من لغات وموضوعات إن هو إلا إعادة إنتاج وترتيب لما سبق لغيرها من الروايات أو الأجناس الأدبية الأخرى أن فعلته. فهل يخضع المقال، وهو جنس أدبي يختلف عن الرواية، لمثل ما تخضع له؟ وهل يصح عليه ما يصح عليها من مفاهيم؟

لقد سبقت الإشارة إلى ما يطبع مقال المازني من حوارية لافتة للانتباه؛ ولعل البحث عن تجليات لتعدد الأصوات فيه ألا يضيف شيئا كثيرا لما سبق ذكره. بيد أن اختلاف الرطانات بين المتحادثين في أكثر من حوار أن يسترعي الانتباه. فلئن لم يكن الفرق بين هذه الرطانات فرقا ما بين العامية والفصحى، فإنه يتجسد في الكيفية التي بها تعبر الشخصية عن مشاعرها. فيكفي أن يجسد المقالي كتابيا، بتقطيع نقاط التتابع، الكلام في أكثر من رد، كي يبين التلعثم الذي يطبع لغة الشخصية المحرجة مثلا: «قالت لي مرة وأنا ماض بها إلى بيت خالة لها:

«شف... أنا لا أخرج قط إلا مع أبي أو أخي أو معك أحيانا... ولكني واثقة أن الناس يعرفون وجهي ولا يعرفون صلتك بنا سيرونني اليوم وواثقة أيضا أنهم سيعتقدون أنك... أنك... غريب... وأني خارجة معك للنزهة أو... وإني بالاختصار بنت فاسدة الأخلاق... وواثقة فوق هذا أنهم سيعنون بأن يذيعوا هذا عني كأن لهم ثأرا عندي...فما رأيك؟»(١١٨). فالشخصية، وهي تتكلم متلعثمة، تنقل في ملفوظها ملفوظ الآخرين دون أن تتبناه. فهم يرون الصديق غريبا، والفتاة فاسدة الأخلاق، وسيفرحون إذ يذيعون سرهما! ومتى طبع خطاب الشخصيات المنقول بهذا الطابع، واتضح اختلافه عن خطاب المقالي الأولي المسترسل، تبين أن للتعدد في الشخصيات داخل المقال، أثرا في تعدد أشكال القول، بحيث يكون لكل طرف صوته المميز. وإذا أضفنا إلى هذه السمة ظاهرة الالتفات في الخطاب، اتضح أن التعدد المشار إليه يفرض التنافس بين الشخصيات على البروز، وإثبات الحضور. فقد تبدو ذات التلفظ في الظاهر واحدة، لكنها، في الواقع، متعددة. هي ذات التلفظ الموجِّهة الخطابَ إلى القارئ، وهي ذات الملفوظ التي تكتفي ذات التلفظ بأن تكون لسان حالها، فتتخذ ذات الملفوظ هذه، دور المتكلمة مع القارئ، وتترك لذات التلفظ دور المتلفظ، على أساس أن المتكلم يقدم الملفوظ، في حين يتحمل المتلفظ مسؤوليته. ففي «ذات الثوب الأرجواني»، في جزئه الثاني، يوجه المتكلم الخطاب إلى المرأة: «لا يا ستي...لست من هذا الطراز وما أراك إلا مثلي»(١١٩)؛ ويوجه - وهو يستعمل الضمير نفسه - الخطاب إلى القارئ قائلا: «على أني لا أحب أن يتوهم القارئ أن مشيتها عنيفة...»، و«وفتاتي تنهض مثلي في البكرة المطلولة»(١٢٠). فاللبس الذي يتسبب فيه ضمير المتكلم المفرد يقتضي من المتلقي الانتباه له بحيث يميز بين ضمير وضمير. فالأنا الثانية هي تلك المتكلمة لحظة التلفظ، أي لحظة تبادل المقالي الخطاب مع القارئ، في حين أن الأولى هي المتكلمة في لحظة أسبق هي زمان القصة. ولعل امتزاج زماني الحكاية والقصة في لحظة ما من المقال، دليل تنافر في الخطاب. فلئن كانت الأنا، في المستوى التركيبي واحدة، فهي في المستوى المرجعي متعددة. لكن هذا التنافر المراد لذاته، يعبر عن الحاجة إلى إكساب الخطاب حيوية تحكي ما في الطبيعة والحياة من تنافر ظاهر. وهذا التباين على مستوى خطاب الشخصيات وعلى مستوى الضمائر، يزيده استدعاء نصوص وعبارات جاهزة رسوخا. والكلام عن هذه النصوص يرد شاهدا على فكرة ما في المقال، توكيد لمفهوم التعدد فيه، إذ يحاكي، بذلك، الرواية المطروحة متنا لاختبار المفهوم.

وهكذا أمكننا -من خلال تحليل الخطاب في المقال- تبين العلاقة القائمة بين الأنا المتكلمة فيه، والمرجع الذي تحيل عليه. وإذا امتازت هذه الإحالة باللبس نتيجة التماهي بين الأنا المتكلمة والمقالي تارة، وتباعدهما تارة أخرى، فإنها أسهمت في تحديد هوية المتلفظ والمتخاطب (أو المتكلم) من جهة، وفي الكشف عن الطبيعة الأجناسية للمقال المكتوب من جهة

أخرى. ومكن تحليل الخطاب أيضا من كشف لغة المقالي الخاصة، وتبين ما إذا كانت متميزة من لغة الشخصيات. وساعد هذا وذاك في تحديد السمة المميزة للخطاب في المقال، وهي توفر حوارية وتعددا للأصوات فيه. وقد اتخذ كلاهما تجليات متعددة. ولا بد من أن يكون لطبع هذا الخطاب بمثل هذا الطابع مقصد بعينه، لعل دراسة أثر هذا الخطاب في المتلقي أن تكشف عنه.

٤ - استراتيجية الخطاب في المقال

ركز بيار جلود وجان فرانسوا لوات في حدهما المقال على غايته الحجاجية. وهذه الغاية هي ما يراود المقالي، وهو يتوجه إلى مخاطب بعينه، أي القارئ المفترض، من نية التأثير فيه تأثيرا عاطفيا و/أو عقليا. وتقتضي منه هذه النية بناء خطابه بناء خاصا قادرا على بلوغ الهدف المرجو. فكيف عمل المازني على تقريب موضوعاته من القارئ، وكيف تعامل معه، وما وسائل التأثير التي اتخذها مطية لتحقيق هدفه؟ وبهذا نحلل علاقة الإقناع المشار إليها آنفا.

٤ - ١ - التمثيل

لئن كان التعريف الذي انتهى إليه الباحثان الفرنسيان جلود ولوات يلح على الطبيعة غير التخييلية للمقال، فإن نفي التخييل عن النص الأدبي، مهما يكن جنسه، عار عن الصحة. فنفي التجربة الذاتية أو الجماعية عن التخييل مما يستعصي قبوله على الإبداع الأدبي. لكن تعمد نفي الحقيقة -كما في بعض مقالات المازني- لا يعني البتة تصديق القارئ إياه؛ بل قد يكون ذلك محض خيال؛ مما يعني أن الفرق بين الخيالي والحقيقي رفيع، وأن اختلاط هذا بذاك أمر ممكن؛ ولذلك نجد المقالي حائرا ومحيرا في الآن نفسه بين اعتباره الشخصية المتحدث عنها حقيقة تارة وخيالا تارة أخرى: «فإني أستطيع أن أراها بعين الخيال كما أراها بعيني التي في رأسي»[١٢١]. ومثل هذا اللبس يعدي[١٢٢] به المقالي القارئ. فهذا يلاحظ أولا تغيير الصيغة التي بها يصدر المقالي أجزاء «ذات الثوب الأرجواني» المتشابهة موضوعا، المختلفة صيغة، ويتأكد ثانيا من أن تغيير الصيغة عنوان تغيير وجهة النظر التي تقود المقالي/السارد. فهذا المقالي، إذ يلح على ضمير المتكلم، يعبث بالقارئ ويجعله مترددا بين تصديق وتكذيب: «كل ما هو مكتوب هنا متخيل. وأنا يوافقني ويلائم مزاجي أن أجعل الكتابة على لساني»[١٢٣]. ومرد التردد إلى ما يعرفه هذا القارئ من عبث به في إبراهيم الكاتب عندما مارس المؤلف هناك اللعبة نفسها، فأنكر أن تربطه أي صلة بإبراهيم المازني، الذات التاريخية، برهنة منه على أن الأمر تخييل محض. لكن مقارنة بين ترجمته ورواية ترجمته الذاتية تثبت العكس تماما. فهل دعا إلى هذا التحيير مفهوم المقال نفسه القاضي بكونه لاتخييليا؟ أغلب الظن أن لا، لأن المقال لم يكتب حسب قاعدة معدة سلفا، وإنما جاءت القاعدة نتيجة لاستقراء المقالات. فما

الذي يقصده المقالي من هذا إذا؟ إن هو إلا حفز همة القراء على قراءة تقطع أي صلة لها بالربط العضوي بين الشخصية في النص والشخص الذي أبدعها؛ وهي الطريقة التي كرسها النظر إلى الشخصية على أنها كائن نفسي مكتمل لا على أنها علامة مفرغة يملؤها الباث والمتلقي كلاهما اعتمادا على أمارات في النص مبثوثة هنا وهناك. وحفز الهمة هذا يزداد كلما زاد المقالي تنفيرا مما يذهب إليه المتلقي من فهم. لذلك تراه يلح على أن ما يذكره هو الصواب عينه، ويصر على ضرورة تصديق القارئ إياه في ما يعلن. فكأن الحاجة إلى التصديق عنوان على الكذب الذي يمارسه إزاء متلقيه: «وأحسب أني لو قلت ما يجول في خاطري ساعة أراها بادية فيه -أو مجلوة على الأصح- لظنني القارئ عربيدا مستهتكا. وما أنا من هذا في قليل ولا كثير. وليصدق القارئ أو لا يصدق، فما يعنيني ماذا يظن بي»[١٢٤]. أفبعد هذا يضحي تصديق المقالي في ما يدعي ممكنا؟ كلا، إن ما يدعو إليه هو نقيض المصرح به تماما. لكن هذا لا يعني تحويل المقال من الحقيقي إلى التخييلي قسرا، وإنما للتخييل فيه حضور يكاد يكون بقدر حضور الحقيقي فيه.

٤-٢- القارئ

للقارئ في المقال -متى طبقنا عليه النظرية السردية- ما للمسرود له في القصص من سمات. فهو صوت في المقال بقيمة الصوت الذي يمثله الباث تماما. ولهذا القارئ حضور في النص داخلي يوازي حضور الباث ذاتا نصية. وله أمارات تدل عليه، مثلما للباث، في الجهة المقابلة، أمارات لعل أبرزها ضمير المتكلم. وهذا القارئ الضمني للنص لايطلب منه استيعاب خطاب الباث وحسب، بل الإسهام معه في تشكيل المعنى. وهذا القارئ المحايث مختلف عن القارئ الواقعي اختلاف المازني الذات النصية عن المازني الذات التاريخية. ولذلك سنركز على الأمارات الدالة على هذا القارئ في المقال. ومن هذه الأمارات بالطبع استعمال اسم الجنس مفردا أو جمعا (القارئ أو القراء) أو ضمير المخاطب المفرد المذكر الدالين عليه (أنتَ). ومتى استعمل اسم الجنس استعمل معه ضمير الغائب المفرد المذكر، كأن يقال: «والقارئ يعرف...». وهذه الاستعمالات جميعها تدل على أن صوت القارئ الضمني مقروء له حسابه في تصور الباث. لكن هناك طرائق أخرى طريفة، لعلها خاصة بالمازني في مقالاته، وهي تلك التي يراد من ورائها فكاهة وسخرية: «كنت دقيقا خفيفا - وزنا لا دما»[١٢٥]، أو تلك التي ترد اعتراضا: «والحياة -مع الأسف- مدرسة»[١٢٦]. فالمفعول الذي يفيد الرغمية، والوارد بين المبتدأ وخبره (مع الأسف)، لا يقصد به إلا القارئ المراد منه انتباه وتيقظ. وربما أردف المقالي هذه الجملة البسيطة بجملة أخرى تبدأ بقرينة استئناف تفيد الاستدراك «ولكنها فيما يبدو لي عقيمة». فالتضارب القائم بين المسند والمسند إليه في الجملة السابقة من ناحية، والمفعول المفيد الرغمية من ناحية أخرى، يبدو ألا مبرر له البتة، ولكنه يجد مبرره عند الربط بين خبر الجملة

الثانية وهذا الحكم. فأن تكون الحياة مدرسة عقيمة فذاك مؤسف حقا. أما أن تكون الحياة مدرسة، فليس مؤسفا البتة. وهكذا يثير الباث القارئ ويحمله حملا على تفكيك خطابه كي يقنع منه بفهم المراد؛ وهذا يدل على أن للقارئ في ذهن الباث صورة مثلى ؛ فهو يكفيه أن يثيره ليلقى منه استجابة. وليست الاستجابة بمتعلقة بالقارئ الواقعي خارج النص، بل بالقارئ الضمني الذي يفترض الباث لحظة التوجه إليه بالكلام، صورة له معينة!

وليس أدل على هذه الإثارة والاستجابة من ملاحقة القارئ باثه ليعرف عنه ما يعنيه بـ «سوء التفاهم» وهو عنوان أحد المقالات[١٢٧]، حين يغرق في وصف الطريق الآخذة في الانحدار من يافا إلى بيروت. فهذا الوصف الذي يمثل وقفة في لغة السرديات، واستراحة المسافر استعارة، في النص السردي، يمثل بالنسبة إلى الباث مقياسا لمدى صبر قارئه عليه، ومدى ثقته هو به. أما إذا جعل عنوان مقاله ملغزا، فإن قيمة هذا القارئ تتأكد من خلال متابعته المقال لفهم ما يقصده الباث. فمقال «عجوة ببيض»، مثلا، إذ يقبل عليه القارئ لا يضع أفقا لانتظاره سوى الكلام على طعام ما، لكنه يفاجأ بأن أربعة أعمدة من ستة تمضي وهو لا يجد تفسيرا للعنوان الملغز. فالتشويق الذي يمارسه المقالي، ما كان ليكون لولا هذه الثقة التي لديه في القارئ. ولجوء المقالي إلى تنبيه يصدر به أكثر من مقال من مقالاته[١٢٨]، إذ يتوجه به إلى القارئ وجوبا، دليلا على رغبته في حفزه على القراءة، وحضه على معرفة ما سيسوقه إليه، إذ الادعاء بألا تماهي بين المتكلم والمؤلف مدعاة إلى التأكد منه. ويجب ألا يعزب عن أذهاننا الصلة العضوية بين المقال والصحافة. ففضلا عما يحظى به المقالي من شهرة، متى رسخت قدمه في الكتابة وأضحى اسما لامعا، فإن مثل هذه الطرائق المتوسل بها للفت انتباه القراء إليه، تزيدهم إقبالا عليه. لكن الباث لا يظهر دوما بمظهر المستفز لقارئه يثيره فيستجيب، بل هو يرد له الجميل إسراعا في إفادته بما قفز عليه في القصة، وإفلاحا في الحكاية، ومن ثم، إمتاعا. وقد يتوخى المقالي، لهذه الغايات، النكتة والدعابة، وإثارة حفيظة بعض الشخصيات ليجد المتلقي في ذلك سلوى[١٢٩].

إن اللجوء إلى التشويق بتوخي طرائق في التعامل متعددة، والعمل على التأثير في القارئ كي يتابع القراءة يعنيان أنه معني -كالباث تماما- بتشكيل المعنى؛ ولا سبيل إلى هذا الإسهام إلا متى آنس من الباث حفزا له أو لامبالاة به. فالحفز يشجعه على اقتناص المعنى، واللامبالاة تحمله على التحدي. وفي كلتا الحالتين يستفيد المقال قراءة، والمعنى تجليا، خاصة إذا كان المعروض موضوعا يهم كلا الطرفين الباث والمتلقي. فما موضوعات المقال السردي كما تتجلى في العينة المختارة من مقالات المازني؟

٤ - ٣ - الموضوعات

إن امتناع المقال عن الخضوع لصنف أو جنس أو شكل بعينه يصح بالنسبة إلى الموضوعات. فأي موضوع قابل لأن يكون إطارا حاضنا له. لكن الموضوعات، وإن اختلفت، فإن اختلافها

يكون في التفاصيل لا في الجوهر. ويكفي أن نلقي نظرة إلى المتن الذي اخترناه للبحث في المقال السردي لتتبين لنا محدودية الموضوعات التي تناولها المازني بالدرس. وليست هذه المحدودية براجعة إلى جفاف في الموضوعات المؤهلة لأن تتناول بالتحليل، بل إلى التزام المقال بعدم الخضوع لأي قالب جاهز. ونتبين هذا من خلال تعدد الموضوعات داخل المقال الواحد، مما يجعل وحدته مفككة، على الأقل، مقارنة بما عليه الأقصوصة التي مهما طالت، تظل ذات وحدة عضوية. ففي «ذات الثوب الأرجواني»، في جزئه الرابع وصف لذات الثوب وتحليل نفسي لها وللمقالي/السارد، وذكر للرحلة إلى القناطر، وعرض مستفيض لغيرة النساء. صحيح أن منطلق الموضوع أو مآله يرتبط بالموضوع المركزي، وهو وصف ذات الثوب، لكن السعي إلى التأليف يظل، رغم ذلك، مهمشا. ويتخذ تعدد الموضوعات أحيانا شكل المقاطع المنفصل بعضها عن بعض؛ وإن توافرت بينها صلة ما، فإنها تظل ضعيفة، إذ تتشعب الاتجاهات ولا تجد الفكرة المحور سبيلا إلى الظهور. ومادامت هذه سمة المقال، فقد يتخذها المقالي تعلة للحديث عن أشياء كثيرة لها صلة ما بالموضوع الرئيس؛ من ذلك أن الوصف الذي هيمن على «سوء تفاهم» عاضدته موضوعات شتى منها السياحة في لبنان، والخضوع للحماية الفرنسية، والصرافة، وتبديل العملة. وكثيرا ما ترد هذه الموضوعات الهامشية عفو الخاطر، إذ القضايا المطروحة هي من باب توارد الخواطر أكثر مما هي مخطط لها سلفا؛ بحيث تصبح النية من المقال -في آخر الأمر- توفير فرصة للحديث واختلاق أي مناسبة لإنجازه. أضف إلى ذلك حيلة المقالي في عرض موضوعاته. فهو لا يسوقها على أي وجه اتفق، بل يعد لها العدة بحيث تظهر طبيعية كما في «ذات الثوب الأرجواني»، عندما يتخذ من الذكريات سبيله إلى الحديث. ومادامت الذكريات تتداعى، فليس من الضروري أن تنضبط لموضوع واحد. ورغم ذلك، فقد يلجأ المقالي إلى إطالة المقال وتقسيمه إلى حلقات متعددة، تختص كل واحدة منها بجانب من الموضوع معين. وهذا ما نلمسه في «ذات الثوب الأرجواني». ففي الجزء السادس منه حديث عن تأنيب الضمير بسبب تنصت الأنا المتكلم عليها على ذات الثوب وجارتها. وإن توافرت الفرصة للحديث عن مثل هذا الموضوع في هذا الجزء، فقد لا تتوافر في جزء آخر. وهذا يعني أن الحكم الذي أطلقناه بخصوص تحلل المقالي/السارد من أي قيد في كيفية تناوله الموضوعات نسبي، ولا يمكن الارتياح إليه بإطلاق.

إن التحلل من أي قيد في طرق الموضوعات، والتحايل على ذلك، بحيث لا يبدو التفكك فجا، لا يمنعان من أن يوجد لدى المقالي موضوع أثير يأنس من نفسه راحة إليه. وهذا الموضوع هو «الحب» بكل ما تعنيه اللفظة من سعة. ولعل إفراد «ذات الثوب الأرجواني» بسبع حلقات متتالية أن يحيل القارئ مباشرة على موضوع الحب، رغم كون المداخل إليه متشعبة متعددة. فأن يعرض المقالي للتحليل النفسي لطرفي العلاقة الغرامية -الأنا المتكلم عليها وذات

الثوب- أو أن يعمد إلى المناجاة المنقولة يسهب فيها، أو أن يصف هيئة المرأة خارجيا، أو أن يصف خلقها، فكل ذلك يصب في الموضوع المركزي وهو «الحب»، تعوز المرأة الشجاعة عن البوح به؛ مما يفرض على الرجل تصيدها والاستيلاء عليها[١٣٠]. وعجز المرأة عن البوح بهذا الحب يعود إلى كونها، وإن تحررت، وأصبح بإمكانها أن تجلس في الشرفة أو أن تخرج إلى الشارع سافرة، فإنها لا تزال خاضعة لتقاليد تكبلها؛ من ذلك أنها لا تخرج إلا ومعها محرم يحرسها. فيصبح «الحب» المشار إليه، من قبيل الحب من نظرة واحدة وهو إلى الحب الأفلاطوني أقرب، لأنه يقتصر على المناجيات والاستيهامات لا يتجاوزها. وتعرض المقالي لهذا الموضوع في أكثر من مقال[١٣١] دليل على القيمة التي يعطيها لتحرر المرأة، والخشية من أن يظل تحررها منقوصا. ومثل هذا الوضع يقوي جانب الاستيهام لدى الرجل والمرأة كليهما؛ وإذا تسنى للرجل الإعلان عن هواماته، فإن المرأة تتكفئ على نفسها وتكتفي -في إطار سعيها إلى المتعة- بإبراز إعجابها بذاتها، فتحقق جانبا من كيانها، إذ تجعل نفسها محور الكون، وتنطلق من وضعها الاعتباري (son statut) ذاك، لتبرز رؤيتها للعالم: «وإنما كل ما تفكر فيه وتعنى به أن معها رجلا، وأن رجلها هذا ينبغي أن يكون الأقوى والأبرز والأسرع والأبرع، إلى آخر ذلك»[١٣٢]. وليست هذه المرأة -في نظر المقالي- وجوبا، تلك التي تحررت نسبيا، نتيجة انتمائها إلى طبقة أرستقراطية، وإنما هي المرأة بإطلاق؛ وكثيرا ما يتكلم المقالي عنها بصفتها تلك: «فهي ذات سلاح أوحد هو جمالها؛ ومتى فقدت هذا الجمال خضعت للرجل وأذعنت»[١٣٣]. واستعمال المقالي اسم الجنس، (المرأة) دون تقييد، دليل على حكمه الإطلاقي هذا.

وهكذا يبدو موضوع الحب أثيرا لدى المقالي، فقد ورد حديثه عنه في إطار رسمه لصورة امرأتين عنون باسميهما مقالاته، «المشيرة عايدة»، و«ذات الثوب الأرجواني» ذات الأجزاء السبعة، وبث الكلام عليه في غير هذين المقالين. وهذا يعني أن الحديث عن الحب ملازم لرسم الصورة دون أن يفيد ذلك وجوب أن تكون هذه الصورة للمرأة، ولا أن يكون الحب الحاضر فيها ضيق الدلالة. فبإمكان الحب أن يتوسع ليشمل كل من ترتاح إليه النفس ممن أفاد بشيء ما، شيخا كان هذا المرتاح إليه أو صبيا، عجوزا كانت أو شابة. وهذا ما فهمه المقالي عندما خص «عبد السميع» بما سماه «صورة وصفية»[١٣٤]؛ وهو يعني بذلك رسما لبورتريه هذه الشخصية التي صبرت على مكروه العمى، وصبرت الطبيب الألماني على إخفاقه في إعادة البصر إلى عينيه. وهذا الاهتمام بمثل هذه النماذج البشرية لا يبعد عن «الحب» بمفهومه الواسع، لأن مجرد الاعتناء بإنجاز بورتريه لهذه الشخصية أو تلك هو دليل على تقدير لها واحترام. بيد أن اختيار «الحب» موضوعا للحديث عنه سواء تعلق بالمرأة أو بغيرها، لا يعني أنه الأوحد في استقطاب اهتمام المتلقي، لأن هناك مسائل أخرى كثيرة قابلة لأن تدرس. ولذلك نجد بعض المقالات تختص بتحليل ظاهرة ما، يكون عرضها سبيلا إلى الإقناع

بوجهة نظر المقالي فيها، وهو ينأى بالمقال نسبيا عن أن يكون ذا بعد سردي خالص، شأنه عند تقديم صورة لامرأة أو رجل يحبان. وفي «الحظ المعاكس» و«بلادة أم اتزان؟» نموذج للاهتمام بقضيتين نفسية واجتماعية تحد فيهما المسألة أولا ويبرهن عليها لاحقا.

وهكذا يتسع المقال لعديد الموضوعات ترد تارة عفو الخاطر، وتعد لها العدة تارة أخرى. ويغلب أن يكون الموضوع «الحب» يؤخذ لذاته أو يوسع مداه إلى معان أخرى. لكن ظواهر اجتماعية ونفسية أخرى، قابلة لأن تكون مضمونا للمقال يبنى بناء خاصا. ولعل دراسة هذا البناء تكشف الأمر المسعي إليه من ورائه، وهو إقناع المتلقي بالرأي الذي يرتئيه المقالي.

٤ - ٤ - طرائق الحجاج

يتخذ الحجاج الذي يرسمه المقالي لنفسه طرائق متعددة لتحقيق هدفه المتمثل في اقتناع المتلقي أو إقناعه بالحجج التي يسوقها. وليس الاستدلال الذي يعمد إليه هذا المقالي عقليا صرفا، ولا عاطفيا محضا؛ وإنما هو مزيج من العقل والعاطفة. ولعل جنس الخطاب المنافري (Genre épidictique) هو الأصل في الحجاج نظرا إلى أن الجنس المشاجري (Genre judiciaire) لا يسمح المقال السردي به؛ فهو بالمرافعات في المحاكم ألصق، وأن الجنس المشاوري (Genre délibératif) تختص به الهيئات التشريعية والمؤسسات السياسية عموما.

وأبرز ما يتجلى عليه جنس الخطاب المنافري -في مقال المازني- الجمع بين النظري والتطبيقي السردي في المقالات المشتغلة على الظواهر خاصة، يؤتى بالمفهوم أو المتصور مجردا، ثم يلمس من خلال أمثلة عديدة ترد عادة في شكل سردي. ولعل مقالي «الحظ المعاكس» و«بلادة أم اتزان؟» يكونان أنموذجا لمثل هذه الطريقة في الحجاج. بيد أن هذا لا يمنع المقالات الممحضة لرسم صورة للشخصية نسائية كانت أو رجالية، من أن يتوافر فيها هذا الصنف نفسه. فقد يجلب توارد الخواطر استدعاء ذكرى يتبسط المقالي/السارد في عرضها لتأخذ وظيفة استشهادية، بها يستدل الباث على رأي بعينه؛ شأنه في «ذات الثوب الأرجواني» في جزئه الرابع عندما يورد قصته مع إحدى عشيقاته السابقات وقد استفزها نظره إلى غيرها. ولئن وضع المقالي/السارد حدا لنهاية الذكرى بإغلاق الظفرين، فإن عدم فتحه إياهما لا يمثل إشكالا؛ فقد بادر بالإعلان عن تذكره قائلا: «وإني لأذكر أني كنت راكبا مع فتاة من صديقاتي (...) فرأيت فتاة جميلة واقفة على الرصيف فتمهلت لأنظر إليها، وإذا بصديقتي تقرض أذني»[١٣٥]. فهذه الحكاية في الحكاية (Hyporécit) تنهض بدور استشهادي استدلالا على أن النساء يضيرهن جمع العشاق بينهن وبين غيرهن في لحظة واحدة. وبذلك يكون معتمد الجنس المنافري المشار إليه على إحسان القول وتثبيته، عبر الحكايات، في ذهن المتلقي. وقد لا تكفي الحكاية في الحكاية الواحدة، بل قد تتعدد الذكريات، وكل منها حكاية في الحكاية، لتوفر حيزا نصيا أكبر للبرهنة على وجاهة الرأي: «كنت مرة أتنزه في إحدى

الحدائق مع صديقة...»[١٣٦]. وعلاوة على الاستشهاد بقصص حصلت للأنا المتكلمة، يلجأ المقالي أحيانا إلى تعداد الأمثلة يخص كلا منها بمقطع بعينه، شأنه في «الحظ المعاكس» أو «ذات الثوب الأرجواني» في جزئه الخامس، عندما يتصور القارئ أن المقالي يسهب في الكلام أو يستطرد فيه، ولكنه، في الحقيقة، يبرهن على وجهة نظر لا يرى بأسا في التمطيط فيها أو في إيجازها. وقد تقود المقالي حاجته إلى الإقناع، فيورد حجج سلطة[١٣٧] يضمن بها تصديق المتلقي إياه، مادام كلاهما موافقا على صحة الحجة المدلى بها. وهذا شأن المقالي في الاستشهاد، مثلا، بابن الرومي الذي لم يبلغ تطيره درجة المرض التي يدعيها الخصم بخصوص «الحظ المعاكس». فعودة ابن الرومي بعد انكفائه على نفسه، يوم لقياه النوى، إلى النشاط في الأيام اللاحقة، دليل على أنه لم يبلغ بحظه المعاكس درجة المرض النفسي الذي يفرض معالجته.

ومتى كان المقال مناجاتيا استدعى المقالي تصور الخصم، فعرض وجهة نظره النقيضة، حتى يكون المتلقي على بينة مما يوضحه الباث له. وعندما يباشر دحض النقيضة، ويعدد الحجج المبكتة لها، يكون المتلقي على يقين من صحة ما يعرض عليه. وهذا هو شأن المقالي في «الحظ المعاكس». أما إذا كان المقال بطبعه قائما على الحوار -كما هي الحال في «بلادة أم اتزان؟»- يسر عرض الأطروحة والنقيضة ومقارعة الحجة بالحجة. وقد لا يقوم الحجاج على جدل بين الطرفين المقالي والخصم، بل قد يتخذ طابعا سجاليا يكون فيه طرفا المحادثة غير قابلين بإنصات أحدهما إلى الآخر، وإنما هما يلجآن إلى نوع من التبكيت القائم على العنف في اللفظ. ولئن كان هذا لا يظهر إلا من جانب المتكلم الفعلي، وهو الباث، فإن عنف الخصم ليس أقل ظهورا، وذلك من خلال تصاعد لهجة الخطاب. وفي ما ذهب إليه المقالي في «ذات الثوب الأرجواني»، في جزئه الخامس، من رفض لوجهة نظر الطرف المقابل، واعتداد برأيه كل الاعتداد دليل على تحول الجدل إلى سجال.

وهكذا يتضح أن المقال الذي يستهدف، وجوبا، إقناعا بوجهة نظر معينة، يتوخى كل السبل لتحقيق ذلك. ويكفي أن يستعمل المقالي أسلوبا يعول على أن يكون القول فيه حسنا، والنصوص فيه متعددة، منها النظري البحت والسردي الصرف، ليحقق للجنس المنافري في خطابه إمكان قبول. وتعداد أنماط النصوص يتناسب وطبيعة الخطاب فيها. فقد تكون حوارية، وقد تكون مناجاتية، دون أن يمنعها ذلك من بسط الرأي والرأي الآخر. ومثلما كان رأي المقالي في القارئ - كما رأينا - حسنا، فإن ثقته في اقتناعه بوجهة نظره كبيرة.

خاتمة

لقد تبين -من خلال دراسة العينات التي انتخبناها من مقالات المازني- أن المقال السردي جنس أدبي قائم الذات، وأن هذا الجنس، وإن لم يتميز بشكل ثابت، ولا بعلاقة قارة بين مقدمته ودرجه، ولا بتمحضه للسرد دون النظر، فقد كان السرد فيه طاغيا حضورا، مؤثرا غاية. وإذا كانت بنية المقال السردي هذا غير قارة -لأن ذلك من طبيعة المقال أساسا- فقد توافر للمتلقي -نتيجة تمرسه بقراءة المقالات- أفق انتظار يلبى طورا ويخيب أطوارا. وكلما خاب أفق الانتظار هذا ازداد المتلقي اقتناعا باستعصاء المقال السردي على الحد والانضواء في خانة ثابتة، ولعل ذلك مكمن أدبيته. لكن الاقتناع بهذا الاستعصاء لم يمنع، ولا يمكنه أن يمنع من تبين العلاقة الممكن قيامها بين الأنا الطاغي حضورها في المقالات والمقالي، أهي علاقة مماهاة أم علاقة تمويه؟

وإذا ما تميز خطاب المقالي الأولي عن خطاب الشخصيات، لا بشكل القول بل بمضمونه، ازداد تلقي الكلام يسرا نظرا إلى أن المقالي لا يفرط في أي فرصة تسنح له ليزين الكلام المنثور بالمنظوم، ويعدد الأصوات عبر استدعاء متناصات يدخلها في خطابه استشهادا أو احتجاجا بها. ومادام المقالي يبتغي تأثيرا، فإنه، إذ يعمد إلى توكيد تخييله، يرسخ ذاته في الحقيقة، وبذلك يحقق إقبالا عليه وفهما له، سواء كان تخييليا كما يدعي، أو حقيقيا كما يتبرأ منه. والقارئ في ذلك، أذكى من أن تنطلي عليه حيل الخطاب؛ وهذا رأي الباث فيه. فهو كثيرا ما يورد من الأمارات الدالة على رضاه عنه واستدعائه إلى فهم المطلوب مما يعرضه عليه من موضوعات مختلفة. كل ذلك في إطار إقناعه بحجج يتوخى المقالي فيها الدقة وحسن القول حتى يكسب المتلقي إلى صفه.

وهذا النظر التزامني (Synchronique) في المقال السردي يقتضي، من أجل التثبت مما توافر له من نتائج، أن ينظر فيه تعاقبيا (Diachroniquement). فهل واصل الكتاب خطة الرواد في استعمال الصحافة وسيلة لنشر أدبهم، أم هل تغاضوا عن ذلك وأوجدوا لأنفسهم شكلا في الكتابة جديدا؟ ولعل الشبه الكبير القائم بين المقال السردي والأقصوصة أن يكون حافزا للحسم بين الجنسين الأدبيين الوليدين هذين. وإن تمت النقلة من المقال السردي إلى الأقصوصة، فحسب أي خطة؟ وهل يعتبر يحيى حقي -كما يذهب إلى ذلك يوسف الشاروني- ممثل المرحلة الانتقالية من المقال السردي إلى الأقصوصة؟ فهو يتحدث عنه قائلا: «يحيى حقي هو التيار المستمر الذي يمثل إنتاجه صراع المقال الأدبي مع القصة القصيرة بالمعنى الغربي كما وفدت علينا في أواخر القرن التاسع عشر حتى أمكن شتلها في بيئتنا المصرية قبيل ثورة ١٩١٩»[١٣٨]. ولم يفت الشاروني التنبيه إلى كون المقال السردي (القصصي) قد سبق إليه المنفلوطي في عبراته ونظراته، والمازني الذي برع في هذا الفن.

ملحق

عجوة ببيض

- بابا. هات خمسة قروش!
- يا أخي، قل صباح الخير أولا.
- آه، صحيح، طيب صباح الخير، هات بقى!
- سبحان الله العظيم! ألا تنتظر حتى أرد عليك هذا التصبيح بالخير؟
- طيب، رد!

فأتلكأ - أهز رأسي أسفا، وأمصمص بشفتي متعجبا، وأقلب كفي، ولكن هذا كله له آخر فيعود اللعين إلى المطالبة بالقروش الخمسة، فأسأله: «هل يليق أن تصبح أباك -على الريق- بطلب فلوس؟».

فيتعجب لي كيف أقول إن هذا غير لائق، ولا يستطيع أن يفهم أن ابتداء يوم جديد بإنفاق من المرجح أنه في غير محله، صعب على النفس جدا، فأقول له: «انتظر، حتى تكبر وتعرف بالتجربة».

فيصيح: «يا خبر أبيض! أنتظر حتى أكبر؟ لا يا بابا، أنا مستعجل، وقد وبخني المعلم أمس».

فأسأله السؤال الذي كان ينبغي أن ألقيه عليه في بداية الحوار:

- لماذا تريد خمسة قروش؟ ماذا يمكن أن يصنع طفل مثلك بخمسة قروش؟

فيقول: «أشتري بها كتاب المطالعة الإنجليزية».

فأسأله مرة أخرى: «أو لم تعطك المدرسة كتابا؟».

فيقول: «تقطع ولم يبق صالحا للاستعمال».

- ولماذا تقطعه؟
- لست أقطعه، هو تقطع!
- تكلم بعقل، كيف يقطع الكتاب نفسه؟
- لم يقطع نفسه، ولكن المعلم يأمرنا بأن نطويه، فيبلى، ويتخرق، ويتمزق.
- هل تعلم أني كنت تلميذا مثلك؟
- لا...
- لا؟ كيف تقول لا؟
- طيب أعلم - إنما عنيت أني لم أرك ولم أكن معك - هات بقى ثمن الكتاب.
- وأنا إنما أعني أني لم أحتج في حياتي المدرسية كلها إلى أن أشتري كتابا مدرسيا لأن كتبي لم تكن تتقطع وكانت لا تبلى أبدا.

فيضحك الخنزير ويقول: «لا مؤاخذة يا بابا، ولكن يظهر أنك كنت تلميذا كسلان».

فأضحك مثله وأزعم أنها نكتة، ولكن الواقع أنها أصابت المحز، ووقعت على المفصل، فما أعرف من زملائي في عهد الدرس والتحصيل من كان أبلد مني أو أشد كسلا. ولا أدري كيف كنت أنتقل من فرقة إلى فرقة، وأحسبهم كانوا يؤثرون أن يجبروا خاطري ويترفقوا بضعفي. ولما أتممت التعليم -أي فرغت من المدارس- وجدت عندي صفوفا من كتب الدراسة نسجت عليها العناكب بيوتا وقصورا، وقد أخذها مني صديق، وأعطاني بدلا منها كتاب الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء لابن قتيبة، طبعة ليدن. وقد بعت هذه أيضا بثمن غير بخس في حملة ما بعت من الكتب.

ويدخل اللعين الثاني أو الأكبر فيقول بلا تمهيد، ولا تصبيح «اكتب هذه البيانات المطلوبة هنا على هذه الورقة، وسآخذ من جيبك ستة قروش، ثلاثة لرحلة إلى الهرم، وواحدا يبقى معي، ونصف قرش هو

مصروفي، وقرشا ونصف القرش ثمن برجل وعلبة ألوان».
فأصيح به «تأخذ من جيبي؟ من أدبك هذا الأدب؟ ماما؟».
فيقول «لا، إنما أريد ألا أحوجك إلى النهوض من السرير فإن الجو بارد!».
فأقول «متشكر، يا سيدي، ولكن ما هذه البيانات الجديدة التي يطلبونها؟ شيء بارد!».
وتدخل «ماما» في هذه اللحظة، فتسأل عن هذا الشيء البارد ماذا عسى أن يكون؟ فأقول «صباح الخير أولا يا ماما، يا نور العين، ثم إني أرى كل شيء باردا في هذا اليوم المبارك إن شاء الله -لا أحد يصبحني بالخير، وكل من يدخل علي يقول هات، ولم يكن ناقصا إلا أن تسألني المدرسة عن عمري، كأني تلميذ فيها، ولست أستغرب أن تسألك غدا عن سنك يا امرأة، فانتظري، وأعدي الجواب من الآن، وقد أعذر من أنـذر! ».
وأرفض أن أعطي الولد نفقات الرحلة قبل أوانها بثلاثة أيام، وأرفض أن أذكر للمدرسة عمري -لا حرصا مني على كتمان ذلك - بل لسببين أولهما أني لست تلميذا بها، فلا شأن لها بي وبعمري؛ وثانيهما أني لا أحب أن أشجعها على هذا الفضول مخافة أن تسأل بعد ذلك كم سن امرأتي! وأحدث نفسي وأنا أنطق بعبارات الرفض أن من الواجب أن يكون المرء حازما في بيت كهذا فتقول امرأتي: «ولكني أعتقد أنك لن ترفض أن تعطيني مائة وعشرين قرشا؟».
فأثب من السرير إلى الأرض وثبة ليت مصورا كان حاضرا فيرسمها فإنها حركة رياضية بديعة، يرمى فيها اللحاف، وتطوى الساقان، ثم تدفعان في الهواء وسائر الجسم وراءهما، ثم إذا أنا واقف على الأرض، لم يتحطم رأسي، ولم يصبني سوء. ولم أكن أعهد في نفسي هذه القدرة، ولكن الوقت ليس وقت الإعجاب بالذات.
وأصيح «مائة وعشرين قرشا؟ أتقولين مائة...؟».
فتشير إلي أن مهلا، وتسألني «ما لك تصيح هكذا؟ ماذا يقول الجيران إذا سمعوك؟».
فلا أكف عن الصياح وأنا أقول «الجيران؛ ليقولوا ما شاءوا ولكن اعلمي - أنت وهم أيضا - أني مستعف... مستقيل...».
فتضحك... أي والله تضحك...وتسألني «من قال لك افتح بيتا؟».
فأرد عليها بقوة «ومن قال لك إن البيت بالوعة؟ لا يا ستي أنا مستعف...مائة وعشرين قرشا؟ يا خبر أسود!».
فتلاطفني وتقول «اسمع، اسمع، وكن حليما...».
فأسألها مقاطعا «خبريني أولا من الذي قال لك إني أنفق مما أجد تحت السجادة؟ أو إني من أهل الولاية وأصحاب الكرامات الذين يمد الواحد منهم يده من النافذة فإذا فيها أصبع من الموز؟ أو أن عندي آلات لتزييف النقود، أو إني ابن روكفلر، وبيير بونت مورجان وروتشيلد معا؟ هه؟ أجيبي أولا؟».
فلا تجيب، لأنها تضحك مستخفة بأن أجد نفسي كل صباح -على ريق النفس- مطالبا بخمسات القروش للخنزير الصغير، وستاتها للخنزير الأوسط، ومئاتها...
وتقول «ألا تسمع؟ لماذا تأبى أن تسمع؟».
فأقول «لأني مستعف... هذا هو السبب... وسألبس ثيابي وأخرج ولا أرجع».
فتقول وهي تغالب الضحك «ألا تفطر أولا؟ لقد أوصيت لك ببيض مقلي بالعجوة، وعصرت لك - الآن بيدي هاتين - أربع ليمونات حلوة.. تعال أفطر أولا... ونتكلم على الطعام»

ترى ماذا أغرى آدم بمطاوعة حواء؟ كيف وسعها أن تجره من أنفه وتدس في فمه الواسع - لا بد أنه كان واسعا- التفاحة المحرمة؟ أتراني ورثت عنه هذا الحب للبيض المقلي بالعجوة، وعصير الليمون الحلو؟

لا أدري؛ ولكني أردت أن أشيح بوجهي عنها، لأقاوم إغراء ما تصف، وأغالب سحره، فطالعني وجهي في المرآة، فإذا هو يبتسم، وما كان يسعني بعد أن عرفت أني أبتسم، أن أظل متجهما.

وجلسنا إلى السفرة وشربت عصير الليمون، فشاع الاغتباط في كياني؛ وجاء الطبق وفيه البيض والعجوة، ففركت يدي، ودفعت طبقي إلى امرأتي وقلت: «الله يرضى عنك يا امرأة! هاتي! هاتي! وليسخط علي الأطباء ما شاءوا وما وسعهم السخط؛ وليزعموا أني أزيد معدتي تلفا، فما أباليهم، أو أحفل بمشورتهم. هاتي، هاتي... ترى ماذا أذكرك العجوة والبيض.. لا، لا، لا.. هذا لا يكفي... إني أتضـــور جوعـــا... أكثري، أكثري».

فتقول «معدتك تتلف... يكفي هذا المقدار».

فأصيح: «لا لا... على رأي العامة «هم وقلة مم!» هاتي، ولا تخافي».

فتقول: «هل معنى هذا أنك ستعطيني ما طلبت؟».

فأصيح «يا ستي خذي ما شئت... كلي لك... ولكن هاتي من هذا وأكثري».

فتنهض وهي تقول «ومعدتك؟».

فأقول «سننظر في أمرها فيما بعد. وأحسب أني لن أعدم طبيبا يستطيع أن يسكن آلامها. أتعرفين أنه يخطر لي أن الطب قد أخفق لأنه لم يستطع إلى الآن أن يغنينا عن المعدة؟ فليت هناك دكانا تباع فيه أعضاء جديدة من الجسم تركب له وتتخذ بدلا من التي تتلف، على نحو ما تباع قطع السيارات! إذن لوسعني أن ألتهم كل ما في هذا الطبق الشهي. ولكن آخ!».

وأجدني أكلم نفسي، فأتلفت مستغربا، وإذا بها تعود ويدها مبسوطة بمائة وعشرين قرشا فأهز رأسي وأسألها «ما حاجتك إلى كل هذا؟».

فتخبرني أنها دعت «أم أحمد» وأنها تنوي أن تكلفها شراء ثياب لكسوة الخدم، فقد آن ذلك جدا، وقد اختارت أم أحمد لأنها ممن أخنى عليهن الذي أخنى على من نسيت اسمه -آه لبد يا له من اسم!- فهي تحب أن تكل إليها أمر الشراء لتكسب قرشين، فإنها تأبى الصدقة.

فأهز رأسي موافقا، ثم أنهض عن المائدة راضيا وأقول لها بابتسامة عريضة: «مائة وعشرون قرشا ثمنا لأكل عجوة بالبيض! لست أراه باهظا جدا... لا بأس! لا بأس! سيرزقنا الله من حيث لا نعلم، فلا تخافي، وأنفقي ما في الجيب يأت ما في الغيب».

إبراهيم عبدالقادر المازني

الهوامش

1 ليس في الموسوعة الكونية Encyclopaedia Universalis أي ذكر للمقال.

2 Pierre Glaudes, Jean-François Louette, L'essai, Paris, Hachette supérieur, 1999, p.3.

3 Ibid., p.7.

4 Ibid., p.8.

5 Ibid.

6 انظر الجرد المطول الذي استخرجه آلان مونتوندون للأشكال الوجيزة في مقدمة كتابه، والتي منها المقال:
Alain Montandon, Les formes brèves, Paris Hachette, 1992, p.5.

7 Pierre Glaudes, Jean-François Louette, L'essai, op. cit., p.18.

8 Ibid., p.26.

9 Ibid., p.31.

10 Gérard Genette, Fiction et Diction, Paris, E. du Seuil, Coll. Poétique, 1991, p.92.

11 Pierre Glaudes et Jean-François Louette, L'essai, op.cit., p.146.

12 عبد اللطيف حمزة، المدخل في فن التحرير الصحفي، القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة الرابعة، مزيدة ومنقحة، [د.ت.]، الطبعة الأولى،١٩٥٥، ص ٢٣٩.

13 محمد يوسف نجم، فن المقالة، بيروت، دار الثقافة، [د.ت.]، ص ٨٥-٨٩.

14 م.ن.، ص ٨٩.

15 عبد اللطيف حمزة، المدخل في فن التحرير الصحفي، م.م.، ص ٢٣٤.

16 يمكن العودة إلى جانب هذين الأثرين لمحمد يوسف نجم، وعبد اللطيف حمزة، إلى مؤلفات أخرى عرضت للمازني.
- نعمات أحمد فؤاد، إبراهيم عبدالقادر المازني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الأعلام، ١٩٧٨.
- عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، القاهرة، دار الفكر العربي، ج١، الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة، [د.ت.].
- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، القاهرة، دار المعارف - مصر.
- أنيس المقدسي، النهضة الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، بيروت، دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٨٠.
- محمد مندور، إبراهيم المازني، القاهرة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بالفجالة، [د.ت.].

17 Pierre Glaudes, Jean-François Louette, L'essai, op. cit., p.117.

18 سيرد في آخر المقال ثبت بهذه المقالات المختارة. ولمن عز عليه الوصول إليها في مظانها، سنثبت عينة منها عقب قائمة المصادر والمراجع. غير أن هذه العينة لا تفي بالقصد؛ وهو ما يعني أن مراجعة المقالات الأصلية ضروري.

19 خص جيرار جينات التضافر النصي أو التناص، للحضور الفعلي لنص في آخر، سواء كان ذلك من قبيل الشاهد أو الإشارة أو السرقة الأدبية. انظر Gérard Genette, Palimpsestes, Paris, Editions du Seuil, 1982, p.8.

20 الحوارية مفهوم قده ميخائيل باختين، الفيلسوف ومنظر الرواية الروسي، ليوضح من خلاله أن اللغة ليست أحادية بل يقوم في صلبها وجوبا حوار. وقد انتهى إلى هذه النتيجة من خلال اكتشافه مفهومي الكتابة

الساخرة، وتعدد الأصوات، كما في روايات كل من رابليه الفرنسي ودستويفسكي الروسي. ولا تقتصر الحوارية على الرواية، بل تتعداها إلى المحادثة اليومية، والحقوق، والدين، والعلوم الإنسانية، والأجناس البلاغية. انظر Nathalie Piégay-Gros, Introduction à l'intertextualité, Paris, Dunod, 1996, pp.24-25.

21 محمد يوسف نجم، فن المقالة، م.م.، ص ٩٥.

22 م.ن.، ص ٩٦.

23 م.ن.، ص.ن.

24 م.ن.، ص ٩٧.

25 أحمد السماوي، الأدب العربي الحديث، دراسة أجناسية، تونس، مركز النشر الجامعي، ٢٠٠٣، ص ٥٨-٥٩.

26 م.ن.، ص ٦٠-٦١.

27 يعتبر محمد يوسف نجم أن أصناف المقالات ستة هي «المقال الاجتماعي»، و«المقال النقدي»، و«الصور الشخصية»، و«الاستشهاد بالحوادث الطارئة»، و«مقالات الرسائل»، و«المقال القصصي»، انظر محمد يوسف نجم، م.م.، ص ٥٤-٥٥.

28 محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، تونس، منشورات كلية الآداب، منوبة، ١٩٩٨، ص ٣٥٣.

29 م.ن.، ص ١١٦.

30 Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, Presses Universitaires de Lyon, 5è édition, 1985, p.14.

31 الخطاب هو الطريقة التي يسوق بها سارد ما الأحداث لقارئه، والكيفية التي يتلقى بها هذا القارئ تلك الرسالة الموجهة إليه. انظر لمزيد التفصيل أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ٢٠٠٢، ص ٩٣.

32 محمد القاضي، النص السردي ومسألة الدلالة، ضمن المعنى وتشكله، منشورات كلية الآداب منوبة، سلسلة الندوات، ٢٠٠٣، المجلد ١٨، الجزء ٢، ص ٦٦٣.

33 Pierre Glaudes et Jean-François Louette, L'essai, op.cit., p.18.

34 إبراهيم عبدالقادر المازني، الحظ المعاكس، الرسالة، القاهرة، السنة ٥، العدد ٢٢٥، ص ١٧٢٤.

35 م.ن.، ص.ن.

36 م.ن.، ص ١٧٢٣- ١٧٢٤.

37 المحاكاة -حسب أفلاطون- صيغة من صيغ السرد، فيها يجهد الشاعر نفسه للإيهام بأنه ليس هو المتكلم، وإنما هو شخص ما، وذلك عندما يتعلق الأمر بكلام ملفوظ. انظر Gérard Genette, Figures III, Paris, Editions du Seuil, 1972, pp.183-184.

38 إبراهيم عبدالقادر المازني، المشيرة عايدة، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٧٦، ص ١٨٦٥-١٨٦٨، وانظر في ما يتصل بالفرق بين المحاكاة والمحاكاة القولية Gérard Genette, Op. Cit., pp.184-186 & Nouveau discours du récit, Paris, Editions du Seuil, 1983, p.28.

39 م.ن.، ص ١٨٦٦.

40 إبراهيم عبدالقادر المازني، عبد السميع، الرسالة، السنة ٣، العدد ١١١، ص ١٣٣٦-١٣٣٧.

41 إبراهيم عبدالقادر المازني، ذات الثوب الأرجواني، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٥٣، ص ٩٢٥.

42 انظر بخصوص جنس الرسالة، صالح بن رمضان الرسائل الأدبية، تونس، منشورات كلية الآداب منوبة، ٢٠٠١، ص ٩٥ - ١٠١؛ وانظر بخصوص الأقصوصة أحمد السماوي، في نظرية الأقصوصة، صفاقس، ٢٠٠٣؛ وبخصوص الحديث والخبر، محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، تونس، منشورات كلية الآداب منوبة، ١٩٩٨، وكذلك عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، صفاقس، دار محمد علي للنشر وسوسة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠١، ص ٢٦١-٢٩٥. وبخصوص المسرحية Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Paris, Editions Sociales, 4è édition, 1993.

43 إبراهيم عبدالقادر المازني، ذات الثوب الأرجواني، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٥٩، ج ٦، ص ١١٧٧.

44 إبراهيم عبدالقادر المازني، ذات الثوب الأرجواني، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٦٠، ج ٧، ص ١٢٠٨.

45 إبراهيم عبدالقادر المازني، كيف كسبت الرهان! الرسالة، السنة ٣، العدد ١٢٣، ص ١٨١٥.

46 إبراهيم عبدالقادر المازني، كيف صرف الله عني السوء؟، الرسالة، السنة ٣، العدد ٨٢، ص ١٣٧.

47 إبراهيم عبدالقادر المازني، السيارة المسروقة، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٦٥، ص ١٤٠٤-١٤٠٧.

48 كيف صرف الله عني السوء؟، م.م.، ص ١٣٤-١٣٥.

49 م.ن.، ص ١٣٥-١٣٦. التشديد من عندي.

50 السيارة الملعونة، م.م.، ص ٨٨.

51 إبراهيم عبدالقادر المازني، ذات الثوب الأرجواني، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٥٥، ج ٢، ص ١٠٠٥.

52 م.ن.، ص ١٠٠٧.

53 يقاس طول المقال بالأعمدة لأنه مستقى من مجلة الرسالة حيث يقوم في كل صفحة منها عمودان متوازيان.

54 إبراهيم عبدالقادر المازني، ذات الثوب الأرجواني، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٥٦، ج ٣، ص ١٠٤٦.

55 أقترح هذا المصطلح للدلالة على أن السارد الخارجي في المقال السردي يتماهى والمقالي، تماما كتماهي السارد الخارجي في النص الروائي، مثلا، مع الكاتب؛ وذلك نسجا على منوال جيرار جينات الذي يستعمل مصطلح الكاتب/السارد، في خطاب الحكاية الجديد، للحديث عن السارد الخارجي الذي يختلط كليا بالكاتب المعلن والكاتب الذي يكون طورا حقيقيا (مثل جيونو نوح le (Giono de Noé)، وطورا تخييليا (مثل روبنسون كروزواي)، وطورا خلاسيا (مثل الكاتب/السارد لتوم جونس Tom Jones، ويختلف لدى جينات هذا المصطلح عن مصطلح السارد/ الكاتب، كما في مجازات ٣؛ فهو يقصد من ورائه، تمييز سارد الأب غوريو، مثلا، ذاك الذي يعرف نزل فوكار وصاحبته ونزلاءه، من بلزاك الذي يتخيل ذلك كله فقط.
انظر Gérard Genette, Figures III, op. cit., p.226 & Nouveau Discours du récit, op. cit, p.92.

56 ذات الثوب الأرجواني، ج ٦، ص ١١٧٧.

57 السيارة المسروقة، م.م.، ص ١٤٠٤.

58 إبراهيم عبدالقادر المازني، ذات الثوب الأرجواني، الرسالة، السنة٤، العدد ١٥٧، ج ٤، ص ١٠٩٥-١٠٩٦.

59 لعل في ما اخترته من دراسة مقالي واحد لا مقاليين كثر ما يؤكد امتناع المقال عن الخضوع لشكل واحد. وقد يكون هذا الاستنتاج محل شك لو كان المقاليون المعتمدون في الدراسة كثيرين؛ ولكل منهم طريقته في الكتابة؛ لكن المقالي الواحد، إذ لا يستقر المقال لديه على شكل بعينه، أكثر إفصاحا عن الفكرة.

60 ذات الثوب الأرجواني، م.م.، ج ٤، ص ١٠٩٤.

61 عبداللطيف حمزة، المدخل في فن التحرير الصحفي، م.م.، ص١٠٢، ٢٨٥، ٢٩٢.

62 انظر على سبيل المثال الحظ المعاكس، م.م.، وبلادة أم اتزان؟، الرسالة، السنة ٧، العدد ٢٩٨، ص ٥٦١-٥٦٢.

63 إبراهيم عبدالقادر المازني، عجوة ببيض، الرسالة، السنة٧، العدد ٢٨٩، ص ٩٧؛ (سيقع إيراده ملحقا في آخر هذا المقال)، وكيف كسبت الرهان!، م.م.، ص ١٨١٢.

64 المشيرة عايدة، م.م.، ص ١٨٦٥-١٨٦٨.

65 الحظ المعاكس، م.م.، ص ١٧٢٣-١٧٢٤.

66 المشيرة عايدة، م.م.، ص ١٨٦٥-١٨٦٨.

67 المشيرة عايدة، م.م.، ص١٨٦٦.

68 م.ن.، ص.ن.

69 ذات الثوب الأرجواني، ج ٤، السنة ٤، العدد ١٦٠، ص١٢٠٩.

70 كيف كسبت الرهان؟، م.م.، ص ١٨١٥.

71 إبراهيم عبدالقادر المازني، ذات الثوب الأرجواني، ج٧، السنة ٤، العدد ١٦٠، ص ١٢٠٩.

72 كيف صرف الله عني السوء، م.م.، ص ١٣٥.

73 كيف كسبت الرهان؟، م.م.، ص ١٨١٢.

74 إبراهيم عبدالقادر المازني، السيارة الملعونة، الرسالة، السنة ٧، العدد ٨١، ص٨٨.

75 ذات الثوب الأرجواني، ج٦، ص ١١٧٦.

76 عجوة ببيض، م.م.، ص ٩٩.

77 إبراهيم عبدالقادر المازني، عاقبة سليمة، الرسالة، السنة٣، العدد ١١٠، ص ١٢٩٦.

78 عبداللطيف حمزة، المدخل في فن التحرير الصحفي، م.م.، ص٥.

79 ذات الثوب الأرجواني، م.م.، ج٢، ص ١٠٠٥.

80 ذات الثوب الأرجواني، ج٥، ص ١١٢٦.

81 انظر على سبيل المثال «ضبط النفس» و«بلادة أم اتزان؟».

82 المشيرة عايدة، م.م.، ص ١٨٦٥-١٨٦٦.

83 الشخصية، حسب جريماس Greimas، فاعل وممثل. فأما الفاعل، وجمعه الفواعل (لأنه غير عاقل)، فرتبة من القوى التي تفعل في التاريخ وتربط بين الحالات وتغيرها وتنظم الوصل والفصل، عمليتي السردية الأساسيتين. وأما الممثل، فهو الشخصية ذاتها؛ وهو يحد بمجموعة قارة أصلية من الوظائف والصفات. انظر لمزيد التفصيل Philippe Hamon, Pour un statut sémiologique du personnage, in Poétique du récit, Paris, Editions du Seuil, Coll. Points, 1977, p. 137.

84 إبراهيم عبدالقادر المازني، سوء تفاهم، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٨١، ص ٢٠٦٦.

85 ذات الثوب الأرجواني، ج٤، ص ١٠٩٤.

86 م.ن.، ص ١٠٩٥.

87 السيارة المسروقة، م.م.، ص ١٤٠٤-١٤٠٧.

88 م.ن.، ص ١٤٠٦.

89 ذات الثوب الأرجواني، م.م.، ج ٤، ص ١٠٩٧.

90 هذا ما يشير إليه محمد القاضي في كلامه على النص السردي عندما «يقدم الحقيقة في إهاب الكذب،

والكذب في إهاب الحقيقة»، محمد القاضي، النص السردي ومسألة الدلالة، م.م.، ص ٦٦٦.

91 Oswald Ducrot et jean-Marie Schaeffer, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 603.

92 Ibid., p. 631.

93 ميز أوسوالد ديكرو، في إطار نقده نظرية وحدانية الذات المتلفظة، بين المتكلم في ذاته (Locuteur en tant que tel)، والمتكلم بوصفه كيانا في العالم (Locuteur en tant qu'être du monde). فالمتكلم في ذاته، لديه، هو المسؤول عن التلفظ، في حين أن المتكلم بوصفه كائنا في العالم، هو أصل الملفوظ. وقد فعل ذلك، بعد أن ميز بين المتكلم والذات المتكلمة (Sujet parlant)، على أساس أن المتكلم كيان خطابي أي هو المستعمل ضمير الأنا، وأن الذات المتكلمة، كيان خبري (être empirique) أي هي الشخص «الكامل» الذي من خصائصه أنه يتحمل عبء الأنا، وينتج الكلام فعليا. وقد حاول ديكرو أن يجد تماثلا بين ما يسميه هو متكلما ومتلفظا وما يسميه جيرار جينات السارد والمؤلف. فالسارد يتطابق عموما مع المتكلم في اصطلاح ديكرو، والمؤلف يتطابق عموما مع الذات المتكلمة الخبرية أي المنتجة الفعلية للملفوظ. انظر Oswald Ducrot, Le Dire et le dit, Paris, les éditions de Minuit, 1984, pp.199-200; 207.

94 سوء تفاهم،م.م.، ص ٢٠٦٦.

95 دأب كثيرون على ترجمة Implied بـ implicite أي ضمني؛ لكن جينات نبه لخطأ هذه الترجمة، واقترح ترجمة اللفظة الإنجليزية بـ Impliqué التي يقابلها في العربية «معني».

96 يحدد فيليب هامون ثلاثة أدوار تسهم جميعها في ضبط البطاقة الدلالية للشخصية في القصص هي الدور الفاعلي (rôle actantiel)، والدور التمثيلي (rôle acteur)، والدور الموضوعاتي (rôle thématique)؛ وينقسم هذا إلى دور مهني، ودور نفسي مهني. انظر Philippe Hamon, Pour un statut sémiologique du personnage, in Poétique du récit, Paris, Editions du Seuil, Coll. Points, 1977, pp.137-140.

97 ذات الثوب الأرجواني، ج ٣، ص ١٠٤٦، وج٤، ص ١٠٩٤.

98 الترجذاتي نعت منسوب إلى الترجمة الذاتية، وهو اقتراح تقدم به أستاذ الأدب المقارن في الجامعة التونسية منجي الشملي لترجمة autobiographique وتوخى فيه آلية النحت. انظر عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، تونس، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع، ١٩٩٤، ص ٦١.

99 كان هذا ديدن إبراهيم عبدالقادر المازني حتى في الرواية. فقد ذكر في بداية إبراهيم الكاتب ألا صلة تربط بينه ذاتا تاريخية وبين إبراهيم الكاتب الشخصية المتكلم عليها. غير أن تعمد الإنكار هذا لا يعني البتة أنه صادق، فهو - على حد قول محمد القاضي في مقاله المشار إليه - «يصدق كاذبا، ويكذب صادقا».

100 «ذات الثوب الأرجواني»، ج ٤، ص ١٠٩٦ وج ٥، ص ١١٢٦، و«عجوة ببيض»، ص ٩٩.

101 ذات الثوب الأرجواني، ج ١، ص ٩٢٣.

102 م.ن.، ج ٧، ص ٩٢٣.

103 Nathalie Piégay-Gros, Introduction à l'intertextualité, Paris, Dunod éditeur, 1996, p.45.

104 الحظ المعاكس، م.م.، ص ١٧٢٣.

105 المشيرة عايدة، م.م.، ص ١٨٦٥.

106 الحظ المعاكس، م.م.، ص ١٧٢٣.

107 كيف كسبت الرهان؟، م.م.، ص ١٨١٤.

108 المشيرة عايدة، م.م.، ص ١٨٦٦.
109 عاقبة سليمة، م.م.، ص ١٢٢٦.
110 السيارة الملعونة، م.م.، ص ٨٩.
111 انظر في هذا الخصوص ندى توميش، مادة «نهضة» بدائرة المعارف الإسلامية (٢)، ترجمة أحمد السماوي، الحياة الثقافية، عدد ١٠١، السنة ١٩٩٩، ص ٥٢-٥٧.
112 كيف كسبت الرهان؟، م.م.، ص ١٨١٣.
113 م.ن.، ص ١٨١٤.
114 ذات الثوب الأرجواني، ج ١، ص ٩٢٣.
115 بلادة أم اتزان؟، م.م.، ص ٥٦١.
116 ضبط النفس، م.م.، ص ٢٠٨٧.
117 انظر الشاهد الذي نقلته ناتالي بياجاي جروس من كتاب باختين Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard, 1984, in Nathalie Piégay-Gros, Introduction à l'intertextualité, op. cit., p.p.25-26.
118 الحظ المعاكس، م.م.، ص ١٧٢٤.
119 ذات الثوب الأرجواني، ج٢، ص ١٠٠٥.
120 م.ن.، ص ١٠٠٦؛ وانظر كذلك ذات الثوب الأرجواني، ج٦، ص ١١٧٧.
121 ذات الثوب الأرجواني، م.م.، ج ٣، ص ١٠٤٦.
122 يعدي من العدوى، أي أن ما يقع فيه المقالي من اللبس يقع فيه القارئ أيضا.
123 م.ن.، ص ١٠٤٣.
124 م.ن.، ج ١، ص ٩٢٣.
125 الحظ المعاكس، م.م.، ص ١٧٢٣، التشديد من عندي.
126 ضبط النفس، م.م.، ص ٢٠٨٧.
127 سوء تفاهم، م.م.، ص ٢٠٦٦.
128 ذات الثوب الأرجواني بأجزائه السبعة، وكيف كسبت الرهان؟
129 انظر على سبيل المثال «السيارة المسروقة»، م.م.، ص ١٤٠٧.
130 ذات الثوب الأرجواني، م.م.، ج ١، ص ٩٢٤.
131 المشيرة عايدة، وذات الثوب الأرجواني على سبيل المثال لا الحصر.
132 ذات الثوب الأرجواني، ج ٣، ص ١٠٤٤.
133 م.ن.، ج ٥، ص ١١٢٥-١١٢٦.
134 عبد السميع، م.م.، ص ١٣٣٦-١٣٣٧.
135 ذات الثوب الأرجواني، م.م.، ج ٤، ص ١٠٩٥.
136 م.ن.، ص ١٠٩٦.

137 المقصود بحجج السلطة الأدلة التي يستند فيها إلى قائل يشترك المحاج والخصم كلاهما في الإقرار بأنه سلطة في مجاله. وبذا، يقع اقتناع الخصم، أو يحمل على الاقتناع، مادام عاجزا عن أن يدحض حجة من

أقـر بعـد بـأنه سلطـة. انظر Dominique Maingueneau, Les Termes clés de l'analyse du discours, Paris, Editions du Seuil, 1996, p.13.

137 يوسف الشاروني، مع القصة القصيرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٢٣.

المصادر والمراجع

المصادر:

المازني، إبراهيم عبد القادر.

- السيارة الملعونة، الرسالة، السنة ٣، العدد ٨١، ص ٨٨-٩٠.
- كيف صرف الله عني السوء؟، الرسالة، السنة ٣، العدد ٨٢، ص ١٣٤-١٣٧.
- عاقبة سليمة، الرسالة، السنة ٣، العدد ١١٠، ص ١٢٩٦-١٢٩٧.
- عبد السميع، الرسالة، السنة ٣، العدد ١١١، ص ١٣٣٦-١٣٣٧.
- كيف كسبت الرهان!، الرسالة، السنة ٣، العدد ١٢٣، ص ١٨١٢-١٨١٥.
- ذات الثوب الأرجواني، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٥٣، ج ١، ص ٩٢٣-٩٢٥.
- ذات الثوب الأرجواني، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٥٥، ج ٢، ص ١٠٠٥-١٠٠٧.
- ذات الثوب الأرجواني، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٥٦، ج ٣، ص ١٠٤٣-١٠٤٦.
- ذات الثوب الأرجواني، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٥٧، ج ٤، ص ١٠٩٤-١٠٩٧.
- ذات الثوب الأرجواني، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٥٨، ج ٥، ص ١١٢٤-١١٢٧.
- ذات الثوب الأرجواني، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٥٩، ج ٦، ص ١١٧٦-١١٧٨.
- ذات الثوب الأرجواني، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٦٠، ج ٧، ص ١٢٠٦-١٢٠٩.
- السيارة المسروقة، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٦٥، ص ١٤٠٤-١٤٠٧.
- المشيرة عايدة، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٧٦، ص ١٨٦٥-١٨٦٨.
- سوء تفاهم، الرسالة، السنة ٤، العدد ١٨١، ص ٢٠٦٦-٢٠٦٨.
- الحظ المعاكس، الرسالة، السنة ٥، العدد ٢٢٥، ص ١٧٢٣-١٧٢٤.
- ضبط النفس، الرسالة، السنة ٥، العدد ٢٣٤، ص ٢٠٨٧-٢٠٨٨.
- عجوة ببيض، الرسالة، السنة٧، العدد ٢٨٩، ص ٩٧-٩٩.
- بلادة أم اتزان؟، الرسالة، السنة ٧، العدد ٢٩٨، ص ٥٦١-٥٦٢.

المراجع العربية

- أحمد فؤاد، نعمات، إبراهيم عبد القادر المازني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الأعلام، ١٩٧٨.
- بن رمضان، صالح، الرسائل الأدبية، تونس، منشورات كلية الآداب منوبة، ٢٠٠١.
- توميش ندى، مادة «نهضة» بدائرة المعارف الإسلامية (٢)، ترجمة أحمد السماوي، الحياة الثقافية، تونس، عدد ١٠١، السنة ١٩٩٩، ص ٥٢-٥٧.
- حمزة، عبد اللطيف، المدخل في فن التحرير الصحفي، القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة الرابعة، مزيدة ومنقحة، [د.ت.].
- الدسوقي، عمر، نشأة النثر الحديث وتطوره، القاهرة، دار الفكر العربي، ج١، الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة، [د.ت.].
- السماوي، أحمد، فن السرد في قصص طه حسين، صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ٢٠٠٢، الأدب العربي الحديث، دراسة أجناسية، تونس، مركز النشر الجامعي، ٢٠٠٣.
- في نظرية الأقصوصة، صفاقس، ٢٠٠٣.
- الشاروني، يوسف، مع القصة القصيرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
- شبيل، عبد العزيز، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، صفاقس، دار محمد علي للنشر وسوسة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠١.
- ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في النثر العربي، القاهرة، دار المعارف - مصر.
- القاضي، محمد، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، تونس، منشورات كلية الآداب، منوبة، ١٩٩٨.
- النص السردي ومسألة الدلالة، ضمن المعنى وتشكله، منشورات كلية الآداب منوبة، سلسلة الندوات، ٢٠٠٣، المجلد ١٨، الجزء ٢.
- المسدي، عبد السلام، المصطلح النقدي، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع، ١٩٩٤، المقدسي، أنيس، النهضة الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، بيروت، دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٨٠.
- مندور، محمد، إبراهيم المازني، القاهرة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بالفجالة، [د.ت.].
- نجم، محمد يوسف، فن المقالة، بيروت، دار الثقافة، [د.ت.].

المراجع الفرنسية

- Ducrot,Oswald, Le Dire et le dit, Paris, les éditions de Minuit, 1984.
- Ducrot, Oswald et Schaeffer, jean-Marie, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Editions du Seuil, 1995.
- d'Entrevernes, Groupe, Analyse sémiotique des textes, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- Genette, Gérard, Figures III, Paris, E . du Seuil, 1972.
  Nouveau Discours du récit, Paris, E. du Seuil, 1983.
  Palimpsestes, Paris, E. du Seuil, 1982
  Fiction et Diction, Paris, E. du Seuil, Coll. Poétique, 1991.
- Glaudes, Pierre et Louette, Jean-François, L'essai, Paris, Hachette supérieur, 1999.
- Hamon, Philippe, Pour un statut sémiologique du personnage, in Poétique du récit, Paris, Editions du Seuil, Coll. Points, 1977.
- Maingueneau, Dominique, Les Termes clés de l'analyse du discours, Paris, Editions du Seuil, 1996
- Montandon, Alain, Les formes brèves, Paris Hachette, 1992.
- Piégay-Gros, Nathalie, Introduction à l'intertextualité, Paris, Dunod éditeur, 1996.
- Ubersfeld, Anne, Lire le théâtre, Paris, Editions Sociales, 4è édition, 1993.

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 35 أبريل - يونيو 2007

التهم الموَجهة إلى الجاحظ ... نظر نقدي

د. محمد محمود الدروبي (*)

المقدمة

تعد قضية التهم العلمية وغير العلمية من القضايا الشائكة في الثقافة العربية الإسلامية، وقلما سلم منها أحد من العلماء والأدباء والمفكرين، على مر الأعصر، لا سيما إذا كان المتهم ممن ينتحل نحلة، أو ينافح عن مذهب، أو يخالف مألوفا، وينجلي للناظر في هذا المشهد السوداوي أن جل التهم كانت تصدر عن عصبية مقيتة تعادي الرأي الآخر، وتقف إزاءه، ثم لا تلبث هذه الوقفة حتى تفضي إلى معترك كلامي يلج فيه المشتجرون، فيقذف الباطل بالحق.

ويختلط الصواب بما عداه، وتتراءى المواقف الناجمة - من ثم - تهما تشيع في البيئات العلمية والأوساط الاجتماعية شيوعا لافتا سريعا، وتصير التهمة بعد دورة من الزمن أمرا مسلما، ويتلقاها اللاحقون بالقبول، مع إطباق الطرف عن أحقيتها أو بطلانها.

كانت العصبيات - بأشكالها- العلمية والفكرية والسياسية والمذهبية والعرقية والإقليمية مبعث ذلك التيار القوي من التهم التي رمي بها كثير من المشاهير في الحضارة العربية الإسلامية، وحسب المرء أن يطالع سفرا من أسفار كتب الرجال والتراجم والطبقات، أو مدونة من مدونات كتب الفرق والأهواء والآراء والملل والنحل والمذاهب، أو مظنة من مظان

(*) أستاذ مشارك - قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة آل البيت - المفرق - المملكة الأردنية الهاشمية.

كتب التاريخ والأدب، أو غيرها من صنوف الكتب، ليقف - بجلاء - على حصيلة وفر من التهم الشنيعة التي تكاد تطال طوائف كثيرة من المبدعين.

بدأت كثير من التهم نقودا ومآخذ، منها الصحيح وغير الصحيح، لكنها استحالت بسبب تلك العصبيات تهما شنيعة، فسميت حينا بالبدعة، وحينا بالضلالة، وحينا بالفضيحة، وحينا بالمثلبة، إلى غير ذلك من المسميات الحادة التي أنزلت بكثير من الأعلام، مما جعل مسألة التهم -بأنواعها- مشكلة، بل أزمة عمت بلواها، واستفحل خطرها، لا سيما في عصر كثر فيه الجدل، واستوت النزعات الكلامية على سوقها.

وفي هذا المشهد الذي تراءت بعض ملامحه، واجه الجاحظ كما واجه سابقوه ومعاصروه ولاحقوه طائفة من الاتهامات، فقد تُنووِل بالنقد والطعن والاتهام في جوانبه العلمية والعقدية والشخصية والسلوكية، وقد كان الجاحظ نفسه من هذا الباب مدعاة إلى الخصومة، إذ انقسم الدارسون القدامى على أنفسهم، فمنهم من تأشب له ونافح عنه كابن العميد[١] (ت٣٦٠هـ/ ٩٧٠م)، والتوحيدي[٢] (ت ٤١٤هـ/١٠٢٣م)، ومنهم من انتقصه ورماه بأشنع التهم كابن قتيبة[٣] (ت ٢٧٦هـ/٨٨٩م)، وعبدالقاهر البغدادي[٤] (ت ٤٢٩هـ/١٠٣٧م)، ومنهم من راوح بين المسلكين كابن الجراح[٥] (ت ٢٩٦هـ/٩٠٩م)، والحصري[٦] (ت ٤٥٣هـ/١٠٦١م).

بواعث التهم الموجهة إلى الجاحظ

لم تكن التهم التي رمي بها الجاحظ وليدة فراغ، بل كانت تغذيها أسباب شخصية ومذهبية وتاريخية وجغرافية، فضلا عن غيرها من الأسباب التي تفتح على بعضها. أما الأسباب الشخصية، فهي ترجع إلى الجاحظ نفسه، فقد كان الجاحظ شخصية مثيرة للجدل، لا تخلو من غرابة، فهي تجمع المتناقضات، وتركب كل تيار، وتتزيا بالأزياء كلها، مما جعل فهم كنه هذه الشخصية مشكلا على كثير من الدارسين الذين رموا الجاحظ بالتناقض والتذبذب والنفاق[٧]. وكان الجاحظ إلى جانب تركيبه غير المألوف، منمازا بدعابته وفكاهته وسخريته، حتى عد أكبر ساخر في حياة الأدب العربي، وكان بديهيا أن تنجم عن دعابته وفكاهته مواقف كثيرة في شؤون الحياة كافة، مبناها التهكم اللاذع والنقد الساخر، مما فتح عليه بابا من التهم فرمي بالاستهتار والعبث والمجون[٨].

فأما السبب المذهبي، فيرجع إلى اعتزال الجاحظ، فهو معدود في كبار شيوخ المعتزلة، وكثيرا ما وقف أصحاب كتب الفرق الإسلامية عند «الجاحظية» بوصفها فرقة من فرق المعتزلة، وكان للجاحظ من ثم مذهبه الفكري الذي تلتقي مبادئه الكلية مع ما كان يدعو إليه المعتزلة من: العدل، والتوحيد، والوعد والوعيد، والمنزلة بين المنزلتين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، مما أطلق عليه أهل الاعتزال «الأصول الخمسة»[٩]. لكن الجاحظ خالف المعتزلة

في عدد من القضايا المهمة، مما جعله عرضة للمطاعن من قبل أبناء نحلته أيضا، ويكفي أن يشار ههنا إلى كتاب «نقض العثمانية»(١٠)، الذي وضعه أبو جعفر الإسكافي (ت ٢٤٠هـ/٨٥٤م) - أحد شيوخ المعتزلة المعاصرين للجاحظ - في الرد على آراء الجاحظ في تقديم أبي بكر الصديق على علي بن أبي طالب، رضي الله عنهما، وهي الآراء التي أودعها الجاحظ كتابه «العثمانية»(١١). كما يمكن أن يشار بالمثل إلى مقولة قاضي المعتزلة أحمد بن أبي دواد (ت ٢٤٠هـ /٨٥٤م) في الجاحظ: «أنا أثق بظرفه، ولا أثق بدينه»(١٢).

وكان بديهيا ألا يقصر أرباب الفرق التي تناهض الاعتزال في تناول الجاحظ بالنقد والتجريح والاتهام، لا سيما أنه كان محرضا في قضية خلق القرآن(١٣)، وكثيرا ما وقف موقفا معاديا من أهل الحديث(١٤)، ولشد ما دخل الجاحظ مع أهل السنة - الذين يسميهم الحشوية(١٥) والنابتة(١٦) - في جدل عنيف، مما أفضى إلى وقوف متكلمي السنة - على مدار العصور - وقفة تناصب الجاحظ، ولم يكتفوا حتى ردوا عليه، ورموه بالمطاعن والاتهامات - العقدية وغير العقدية - وقد تراءى هذا الاتجاه واضحا في كتابات: ابن قتيبة(١٧)، وعبدالقاهر البغدادي(١٨)، والإسفراييني(١٩) (ت ٤٧١هـ/١٠٧٨م)، وغيرهم، على أن كتابات سنية أخرى كانت أقل حدة في الحديث عن الجاحظ من هذه الكتابات(٢٠).

ولم تكن آراء الجاحظ في العقيدة والدين تروق كثيرا لأهل الظاهر، مما جعل علماءهم يتعرضون له بالقدح والثلب، كما يبدو جليا من موقف ابن حزم الأندلسي (ت ٤٥٦ هـ/ ١٠٦٤م) الذي حمل على الجاحظ حملة شعواء، وقذفه بالتهم والأوصاف المقذعة(٢١).

وكان هجوم الشيعة على الجاحظ أقل ضراوة، وذلك بسبب العلائق التي كانت تربط بين التشيع والاعتزال، بيد أن قول الجاحظ بالعثمانية بما تقتضيه من تقديم أبي بكر، رضي الله عنه، في إمامة المسلمين، فضلا عن موقفه من الرفض ونقده سلوك المتشيعة، فتح عليه انتقادات شديدة ترددت أصداؤها في طائفة من المصادر الشيعية(٢٢)، على أن مصادر شيعية مقابلة أشادت بالجاحظ(٢٣)، لا سيما إذا كان الأمر متعلقا بحديثه عن آل البيت والعترة النبوية والنسب العلوي، مما وجد فيه الشيعة تأييدا لدعوتهم.

ولا تكاد كتابات الإباضية تقدم جديدا عن موقفها من الجاحظ(٢٤)، مع أن الإباضية كانت تلتقي مع المعتزلة في الاعتقاد إلى حد كبير، ويكاد ما قيده علماء الإباضية في حديثهم عن الجاحظ يكون منقولا من مصادر معتزلية أو سنية(٢٥)، وأهم ما تتضمنه هذه الكتابات إثبات تلك المآخذ التي سجلها علماء الكلام على الجاحظ.

أما السبب التاريخي، فيعود إلى طبيعة العصر الذي عاش الجاحظ فيه، بما طرأ عليه من نزعات عقلية وآراء فكرية ومذاهب فلسفية، وبما دخل على العرب من ثقافات هندية وفارسية ويونانية أذكت الصراع الفكري والمذهبي والحضاري وأججته، وكان أهم ما انماز به هذا

العصر نمو العقلية الإسلامية ومرنها على الجدل، تذكيه الخلافات المذهبية والعقدية والسياسية والعلمية، لكن الملاحظ أن كثيرا من هذا الجدل خرج عن حده، ونجم عنه تراشق التهم، وأهمها تهمة المروق والكفر التي قلما سلم منها أحد من فرسان حلبة الكلام في ذلك العصر. ولما كان الجاحظ وليد بيئته وابن عصره، فقد كان بديهيا أن يخوض هذا الغمار، وأن يدلي بدلوه، فراح يؤلف في أصول الدين واختلافات الفرق، وتشكلت بذلك آراؤه في المعرفة والإرادة والطبائع والاستطاعة والاستحالة والخلق والإمامة والنبوة وغيرها من مباحث العقيدة والدين(٢٦). ودخل الجاحظ من ثم جدالا مع أكثر الفرق الإسلامية، فقد كتب في الرد على: النابتة(٢٧)، والشيعة والزيدية(٢٨)، والمشبهة(٢٩)، والجهمية(٣٠)، والإباضية(٣١)، والصفرية(٣٢)، والأزارقة(٣٣)، والضرارية(٣٤)، وفيما يقابل هذه الوجهة، وقف الجاحظ موقفا صلبا في محاجة اليهود(٣٥)، والنصارى(٣٦)، والملاحدة(٣٧)، والدهرية(٣٨)، والزنادقة(٣٩)، والشعوبية(٤٠)، وخرج عن نتاج جدير بالبحث والدراسة.

ويبدو أن بعض التهم التي لقيها الجاحظ كانت ناجمة عن هذا المحيط الذي نبغ فيه، وشارك في رسم ملامحه مشاركة أثارت خصومه الذين وجدوا في مقالاته وآرائه مطعنا وسبيلا إلى دمغه بألوان من التهم.

وأما السبب الجغرافي، فيمثله - ههنا - احتدام الصراع بين البصرة والكوفة، وكان هذا الصراع بلغ أوجه في عصر الجاحظ، وأخذت المناقشات العلمية بين البصريين والكوفيين وجها جديدا يقوم على التعصب، وانكفأ كل فريق على نفسه، وأظهرت هذه الخصومة العنيفة اتجاها جديدا ينادي بأفضلية إحدى الحاضرتين المتصارعتين، وكان الجاحظ طرفا مهما في هذا التجاذب، وكان بحكم مولده ومرباه يحتج للبصرة، ويجهر بتفضيلها على الكوفة(٤١)، وكان البصريون من بعد يعتدون بما أنتجه الجاحظ ويفخرون به، فقد ذكر أن أهل البصرة كانوا يفخرون على أهل الكوفة بعدد من تآليفهم، ومن بينها كتاب «الحيوان» للجاحظ(٤٢).

ولعله كان متوقعا أن ينعكس هذا الأمر على الكوفيين، فقد وقف بعض علمائهم موقفا شديدا من الجاحظ وقابله بالتهمة، ويكفي أن يشار ههنا إلى تجريح ثعلب الكوفي (ت٢٩١هـ/٩٠٤م) للجاحظ البصري حين وصفه بقوله: «ليس بثقة ولا مأمون»(٤٣).

مناقشة أهم التهم الموجهة إلى الجاحظ

أولا - تهمة السرقة

تعد قضية السرقات واحدة من أخطر قضايا النقد الأدبي القديم، وقد حظيت بعناية أكثر النقاد القدامى، وكثيرا ما أفردوا لها أبوابا في دراساتهم، أو أقاموا تآليف خاصة حولها، ولعل أحدا من مشاهير الشعراء في هذا العصر لم تبرأ ساحته من سهام هذه التهمة التي واجه بها النقاد المبدعين(٤٤)، بيد أن حديث

النقاد عن سرقات الكتاب كان ضيقا ومحدودا[٤٥]، ولعل في ذلك ما يعبر عن ضعف الحركة النقدية حول النثر إذا ما وزنت بالحركة القوية التي قامت حول الشعر.

وفي هذا السياق الذي لا يمكن إغفاله، واجه الجاحظ تهمة السرقة العلمية، فقد قذف بالسطو على كلام غيره وانتحاله لنفسه، وقد أشار أبو عثمان إلى هذه التهمة في مقطع من رسالة كتبها إلى شخص مجهول في أواخر عمره، يقول الجاحظ مخاطبا هذا الدعي الذي اتهمه: «زعمت أني أسرق الألفاظ، وأنتحل الكلام، وكيف وأنا ابن البلاغة، وأنا ترب الكتابة، وأنا جهبذ الكلام، ونقّاد المعاني!»[٤٦]. وبما أن كلام الجاحظ ورد في رسالة كتبت في السنين الأخيرة من عمره[٤٧]، فهذا يفضي إلى القول إنه رمي بهذه التهمة بعد ما شهر في الخافقين، وتحققت زعامته الفكرية والأدبية.

ويبدو واضحا أن شهرة الجاحظ وذيع صيته ساءا فريقا من الحساد والنقاد وأدعياء العلم، فلم يجدوا أمثل من إثارة الشكوك العلمية حوله، ودمغه بهذا الاتهام العلمي الشنيع. وقد كان ممكنا أن تزعزع هذه التهمة الخطيرة من قوة الجاحظ وتحط من منزلته، لولا أنه جابهها بما أوتي من قوة نفس وصلابة شخصية، جاعلا التهمة هذه زعما مفترى، لا تعضده الشواهد والوقائع العملية، ولا تعززه المستندات الموثقة التي تدل على أنه اختلس من كتابات الآخرين. وراح الجاحظ من ثم يبطل هذه التهمة من أساسها، متحدثا عن مؤهلاته العلمية وكفاءاته العملية التي لا يستقيم أن يكون معها سارقا [٤٨]؛ لأن السرقة تنجم عن ضعف الملكة العلمية واضطراب المقدرة الأدبية، في حين كان الجاحظ كفوا مقتدرا، ولم تكن تنقصه المقدرة على الكتابة حتى يلجأ إلى مسلك موارب يستوي على السرقة والانتحال، وإخال أن وفرة نتاجه تقف شاهدا قويا على هذه المقدرة الفذة.

ويلاحظ الناظر أن صدى هذه التهمة بدا خافتا في كتابات اللاحقين، إذ لا يكاد المدقق يصادف ما يقوي من شأنها، حتى عند أشدهم خصومة للجاحظ: كابن قتيبة[٤٩]، وثعلب[٥٠]، والأزهري[٥١] (ت ٣٧٠هـ/٩٨١م) وغيرهم، خلا تلك الإشارة التي يوردها عبد القاهر البغدادي في سياق حديثه عن الفرقة «الجاحظية»[٥٢]. وحديث البغدادي عن الجاحظ مثال واضح للتعصب المذهبي القائم على تسفيه آراء الآخرين ودمغها بالضلالة والفضيحة، يقول في جملة انتقاداته القاسية لآثار الجاحظ: «ومنها كتاب (طبائع الحيوان)، وقد سلخ فيه معاني كتاب (الحيوان) لأرسطو، وضم إليه ما ذكره المدائني من حكم العرب وأشعارها في منافع الحيوان»[٥٣]. ويكاد هذا المثال يكون أقوى الأمثلة التي ساقها القدامى على اتهام الجاحظ بالسرقة العلمية من الآخرين.

وفيما هو ظاهر للعيان، يصدر البغدادي في اتهامه الجاحظ عن تلك العصبية المذهبية التي سرت في كتابه «الفرق بين الفرق»، فهو يتهم الجاحظ اتهاما صريحا بسلخ كتاب أرسطو

وكتب المدائني (ت ٢٢٥هـ/٨٤٠م) في الحيوان، والسلخ كما يصنفه النقاد القدامى لون من ألوان السرقات[٥٤]، وله ضروب وصور كثيرة منها لون لجأ إليه الجاحظ يخرج عن حد السرقة، ويقوم على استبدال بعض الكلام بمرادف له في المعنى[٥٥]. ومع هذا يتساءل الباحث هل كان الجاحظ سالخا لينضاف إلى عداد الذين ثبتت عليهم تهمة السرقة العلمية؟ وبمعنى آخر أترى أن أخذ الجاحظ عن أرسطو كان سلوكا علميا منهجيا أم كان سطوا وسلخا وسرقة؟ وما مدى مشروعية رجوع الجاحظ إلى أرسطو في مادة كتابه عن الحيوان[٥٦] ؟

تأثر الجاحظ بأرسطو تأثرا قويا، وأفاد منه إفادة واضحة في كتاباته المختلفة، لا سيما في كتابه «الحيوان»، إذ كان أرسطو سباقا إلى هذا الضرب من التأليف، وتتراءى مسألة التأثر ههنا مشروعة، بل لعلها تبدو ضرورية، فالجاحظ وقد أخذ على نفسه أن يضع مرجعا عربيا وافيا في «الحيوان»، كان جديرا به أن يسلك منهجا علميا يفيد من الجهود التي سبقته في هذا المضمار. ومن هنا، جاءت إفادته من أرسطو دليلا على منهجيته العلمية، وربما يكون من دليل على دقة هذه المنهجية وموضوعيتها أن الجاحظ صرح بالنقل عن أرسطو نقلا صريحا في أكثر من ستين موضعا من كتاب «الحيوان»[٥٧]، وذكر في بضعة مواضع كتاب أرسطو في «الحيوان» صراحة[٥٨]، كما صرح بالنقل عن المدائني في أكثر من ثلاثين موضعا في كتاب «الحيوان» أيضا[٥٩]، ولعل الجاحظ ترك مواضع أخرى أومأ إليها إيماء، أو تعمد إغفالها؛ لأن واقع التوثيق العلمي في عصر الجاحظ كان لينا، ولم يكن صارما أو دقيقا، كما تطلبه المناهج العلمية الحديثة.

وتميل طريقة الجاحظ في النقل عن أرسطو إلى تسجيل المعنى العام أحيانا، وقد تظهر الحقائق المتفرقة عند أرسطو مركزة عند الجاحظ، وقد يعقب الجاحظ على روايات أرسطو أو يشك فيها، فهيبة أرسطو العلمية لم تكن لتقف حائلا منيعا من أن يتخذ الجاحظ موقف الشك أو الرد أو النقد لهذه الروايات التي نقلها عن أرسطو، لا أن يأخذها مسلمة على سبيل الحقائق العلمية التي لا تقبل الشك[٦٠]، وهكذا لم يرض الجاحظ أن يكون مقلدا لأرسطو أو ناقلا عنه، بل أراد أن يكون ندا أو منافسا يباريه في هذا المضمار، ويجهد نفسه في أن يسبقه ويتفوق عليه، ولهذا نراه ينتقده ويخالفه في كثير من المسائل، يقول «وقد سمعنا ما قال صاحب المنطق[٦١] من قبل، وما نظن بمثله أن يخلد على نفسه في الكتب شهادات لا يحققها الامتحان، ولا يعرف صدقها أشباهه من العلماء»[٦٢].

وكان الجاحظ إلى جانب تصريحه الأمين بالنقل يستبدل بعض كلام أرسطو بمرادف له، وقد لجأ إلى هذه الطريقة بسبب ما كان يجده من ركة طغت على أكثر المترجمات اليونانية، ورغبة في متانة الجملة وقوة الأسلوب، أي أنه كان يتصرف في العبارة المترجمة أحيانا، ولعل هذا ما فتح عليه باب تلك التهمة الخطيرة. وكثيرا ما شكا الجاحظ في «الحيوان» رداءة

الترجمة وسوء النقل[٦٣]، وانتقد عدم قدرة المترجمين على إيصال الأفكار الأرسطية بدقة، كونهم لم يكونوا في مستوى علم أرسطو، يقول «إن الترجمان لا يؤدي أبدا ما قال الحكيم، على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيات حدوده، ولا يقدر أن يوفيها حقوقها، ويؤدي الأمانة فيها، ويقوم بما يلزم الوكيل ويجب على الجريّ[٦٤]، وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها على حقها وصدقها، إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها، وتأويلات مخارجها، مثل مؤلف الكتاب وواضعه. فمتى كان - رحمه الله تعالى - ابن البطريق، وابن ناعمة، وابن قرة، وابن فهريز، وثيفيل، وابن وهيلي، وابن المقفع، مثل أرسطاطاليس؟!»[٦٥]، ويقول في موضع آخر معتذرا عن أرسطو: «ولعل المترجم قد أساء في الإخبار عنه»[٦٦].

وفضلا عما سبق، فإن الجاحظ نوع في المصادر التي استقى منها «الحيوان»، ولم يقتصر على ما ذكره البغدادي في اتهامه، إنما أفاد من مصادر أخرى أكثر قيمة وأهمية، كالقرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربي وعلم الكلام والخبرات الشخصية[٦٧]، وهذا التنوع يدفع عن الجاحظ، ويشير إلى أنه لم يكن تبعا لأرسطو والمدائني، كما صوره البغدادي، بل كان يحاول أن يستمد مادته من المصادر المتاحة بالقدر الذي تأذن به الروح العلمية.

هذا كله يشير إلى حقيقة واحدة، هي أن الجاحظ كان ناقلا منهجيا، ولم يكن سارقا أو سالخا، كما اتهمه البغدادي، وقد أثبتت وديعة طه النجم - بما لا يدع مجالا للشك - أن الجاحظ كان واعيا لما ينقل، فكان يصدر عن كتاب أرسطو صدورا علميا أمينا، فيقتبس تارة بعض النصوص بحذافيرها من غير تدخل منه، ويتصرف تارة ببعض النصوص مقدما ومؤخرا ومستبدلا لفظا بلفظ ومؤثرا صيغا جديدة. وتقدم النجم ثبتا توثيقيا للنصوص المشتركة بين حيوان الجاحظ وحيوان أرسطو[٦٨]. ويتراءى من النظر في الملامح المشتركة بين النصين أن النص الجاحظي العربي انماز عن النص الأرسطي المترجم بوقعه العربي أسلوبا ومادة ولغة. وعليه يلوح بجلاء أن الجاحظ لم يكن محض ناقل، فضلا عن أن يكون سالخا أو سارقا، بل كان مبدعا صبغ المادة العلمية الأرسطية بروحه العلمية، وخبراته الشخصية، وأساليبه الرشيقة، وقدم مثالا للأمانة العلمية.

غير أن اتهام الجاحظ بالسرقة لم يقف عند هذا الحد، فقد اتهمه معاصره ابن الجراح بسرقة الشعر، فقال في ترجمته: «عمرو بن بحر الجاحظ، العلامة، أبو عثمان، صاحب الكتب التي لم يسبقه إلى تأليفها أحد من نظرائه، ولا يلحق به غيره، إن شاء الله، وهو مقتدر على الشعر، وكثير القول، وسرّاق فيه!» [٦٩]. وساق ابن الجراح عقب هذا الحكم حكاية مفادها أن الشاعر حمدان بن أبان بن عبد الحميد اللاحقي مدح الوالي إبراهيم بن رياح بن شبيب بشعر فيه:

بـدا - حـين أَثْـرَى - بـإخـوانـهِ
فـفـلّل عـنـهـم شَـبَـاهَ الـعَـدَمْ
وذَكّـرَهُ الحَـزْمُ غِـبّ الأُمـورِ
فَـبـادرَ قَـبـلَ انْتِـقـالِ النّـعَـمْ

وذكر أن الجاحظ جاء بشعر أدخل فيه هذين البيتين، فاحتمل إبراهيم ذلك وأثبته على الجاحظ، وبينما إبراهيم والجاحظ يوما في مجلس القاضي أحمد بن أبي دواد، قال القاضي لإبراهيم: «ما مدحت بشيء أحسن عندي مما مدحني به أبو عثمان» وأنشده البيتين المذكورين، فقال إبراهيم للقاضي: «إن مادحك - أعزك الله - يجد فيك مقالا». والجاحظ يملأ عينيه من إبراهيم ولا يستحي!!(٧٠).

ويروى هذا الخبر في المصادر اللاحقة مختلفا عن رواية ابن الجراح، فالشريف المرتضى (ت ٤٣٦هـ ١٠٤٤/م) يرويه عن أبي العيناء (ت ٢٨٢هـ /٨٩٥م): قال: حدثني إبراهيم بن رياح، قال: أنشدني الجاحظ يمدحني:

بـدا حـين أثْـرَى بـإخـوانـهِ
فـفـلّلَ عـنـهـم شَـبَـاهَ الـعَـدَمْ
وذكّـرهُ الحَـزْمُ ريـب الـزّمـانِ
فـبـادَرَ بـالـعُـرف قـبـل الـنّـدمْ

قال إبراهيم: فذاكرت بهما أحمد بن أبي دواد، فقال: قد أنشدنيهما يمدحني بهما، ثم لقيت محمد بن الجهم، فقال: قد أنشدنيهما يمدحني بهما»(٧١).

وأما رواية الخطيب البغدادي (ت ٤٦٣هـ/ ١٠٧١م) - التي نقلها ابن عساكر(٧٢) (ت ٥٧١هـ ١١٧٥/م) وياقوت(٧٣) (ت ٦٢٦هـ/١٢٢٩م) - فهي أوسع من الروايتين السابقتين، قال: «أخبرني الصيميري، حدثنا المرزباني، حدثني أحمد بن محمد المكي، حدثني أبو العيناء عن إبراهيم بن رياح، قال: أتاني جماعة من الشعراء فأنشدوني، كل واحد منهم يدعي أنه مدحني بهذه الأبيات، وأعطي كل واحد منهم عليها، وهي:

بـدا حـين أثْـرى بـإخـوانـهِ
فـفـلّلَ عـنـهـم شَـبَـاهَ الـعَـدَمْ
وذَكّـرهُ الـدّهـرُ صـرفَ الـزّمـان
فـبـادَرَ قـبـلَ انـتـقـالِ الـنّـعم
فـتـى خـصـه الـلـهُ بـالمَكْـرُمـا
ت فـمـازجَ مـنـه الحَـيـا بـالـكَـرمْ
إذا هـمـةٌ قـصـرت عـن يَـدٍ
تـنـاولـهـا بـجَـزيـلِ الـهِـمـمْ

ولا يـنـكـت الأرضَ عـنـه الـسـؤا
ل لـيـقـطـعَ زُوّاره عـن نَـعَـمْ

قال إبراهيم: فكان اللاحقي بينهم، وأحسبها له، ثم آخر من جاءني الجاحظ، وأنا والي الأهواز، فأعطيته عليها مالا، ثم كنت عند أبي دواد، فدخل إلينا الجاحظ، فالتفت إلي ابن أبي دواد، فقال: يا أبا إسحاق، قد امتدحت بأشعار كثيرة ما سمعت بشيء وقع في قلبي وقبلته نفسي مثل أبيات مدحني بها أبو عثمان، ثم أنشد فيها بحضرته:

بدا حين أثْرى بإخوانِهِ

فقلت: وجد - أيدك الله - مقالا فقال، وعجبت من عمرو وسكوته، ولم أذكر من ذلك شيئا»(٧٤).

ويظهر من النظر في هذه الروايات الثلاث، أنها تلتقي عند بعض المفاصل، بيد أنها تتباعد أحيانا، فرواية المرتضى لا تتضمن اتهاما صريحا للجاحظ بسرقة شعر غيره، بخلاف روايتي ابن الجراح والخطيب، وعلى الرغم من أن هاتين الروايتين تتفقان في توجيه التهمة إلى الجاحظ، فإنهما تختلفان اختلافا بينا في تفصيلات هذا الاتهام. ويتراءى جليا أن هذه الروايات -على اختلافها - تتفق على أن الجاحظ مدح إبراهيم بن رياح، وأحمد بن أبي دواد بالشعر نفسه، أي أنه كرر أمدوحته في هذين الشخصين، وأحسب أن هذا الحد من اتفاق الروايات يخرج الجاحظ من دائرة الاتهام بالسرقة، ويحيلنا إلى قضية أخرى هي قضية الصدق، فقد يكون الجاحظ وقع في المزلق الذي وقع فيه فريق من الشعراء الذين كانوا يخلعون المدحة نفسها على غير ممدوح.

وتبدو الحكاية من بعد -على اختلاف رواياتها - ظاهرة الافتعال، يستشف منها أثر الوضع، ولعلها وضعت للانتقاص من شاعرية الجاحظ والتدليل على وهنه في صنعة الشعر، على الرغم من أن أكثر النقاد يشيرون إلى ضعف شعره وقلته(٧٥). ويبدو لي أن الجاحظ لم يقل الشعر ليكون شاعرا، فهو لم يولد ليكون كذلك، وإنما قال الشعر ليثبت اقتداره في فن القول، ومن هنا لا يمكن عد الشعر ركنا من أركان الحكم على عبقرية الجاحظ الأدبية(٧٦)، لأنه لا يشترط في المبدع أن يستجمع أصول الصناعتين كما طلب بديع الزمان الهمذاني (ت ٣٩٨هـ/١٠٠٨م) في مقامته التي انتقد فيها شاعرية الجاحظ(٧٧)، وما على الجاحظ لو لم يكن شاعرا، وهل ينقص ذلك من مكانته الأدبية؟!

فضلا عن ذلك، فإن هذا الخبر جاء في روايتي الشريف المرتضى والخطيب البغدادي منقولا عن أبي العيناء، وكانت علاقة الجاحظ بهذا الرجل تقوم على العبث والممازحة تارة، والمكايدة والمهاترة تارة أخرى، وثمة أخبار لطيفة تشير إلى أن الجاحظ كان يدبر له المكائد المضحكة والمواقف المحرجة(٧٨)، ولم يكن في وسع أبي العيناء أن يرد على الجاحظ دوما بتلك

الأساليب، فلجأ إلى إشاعة التهم حوله. وقد يكون هذا الخبر واحدا من جملة أخبار لفقها أبو العيناء على الجاحظ، كما سنرى عند الحديث عن تهمة الوضع، ولذلك علينا أن نكون على حذر شديد من قبول أكثر ما نقله أبو العيناء عن الجاحظ، لا سيما إن كان الأمر متعلقا بالطعن على الجاحظ ورميه بالتهم.

وإذا كان اتهام الجاحظ بالسرقة بدا متهافتا يسهل نقضه والرد عليه، فإنه يحسن أن يشار إلى أن الجاحظ نفسه عانى من سرقة مؤلفاته معاناة شديدة، فقد أشار في رسالته «فصل ما بين العداوة والحسد» إلى أن بعض أدعياء العلم كان يعمد إلى بعض مؤلفاته، فيسرق معانيها، ويؤلف من أعراضها وحواشيها كتابا يتزلف به إلى السلطان[٧٩].هذا يعني أن كتب الجاحظ تعرضت للسرقة في حياته، وكأنما تعرض الرجل لحملة ظالمة استهدفت سرقة جهوده وقطف ثمرة تعبه الطويل في التأليف. وهكذا يستبان أن تراث الجاحظ لم يسلم من السرقة، مثلما لم يسلم صاحبه من الاتهام.

ثانيا: تهمة النحل

وإلى جانب تهمة السرقة التي ألصقت بالجاحظ من غير وجه حق، اعترف الجاحظ اعترافا جريئا بالنحل، إذ كان يضيف كلامه إلى الآخرين، وقد سلك في ذلك سبيلين يقومان على الإيهام، أما السبيل الأولى فكان ينحل فيها مؤلفاته لمن تقدمه من المشاهير، وأما السبيل الأخرى فكان يخرج فيها بعض مؤلفاته منسوبة إلى مجهولين[٨٠]. وقد يتساءل المرء ما الدافع الذي كان يدعو الجاحظ إلى هذا السلوك المريب؟!

يتحدث الجاحظ عن تجربته المريرة في التأليف، وعما كانت تلقاه كتبه من مظاهر النقد والتشويه والطعن والثلب والهجوم، لا لشيء إلا لأنها مترجمة باسمه. ويذكر أبو عثمان أنه كان يؤلف الكتاب المتقن في الدين والأدب، فيتواطأ عليه جماعة من العلماء الحساد، ويتناولونه بالطعن والتجريح، على الرغم من معرفتهم الوثيقة بقيمته وأصالته[٨١]. ويتحدث عن الوجهة المفارقة في تجربته المريرة تلك، إذ كان يؤلف الكتاب الذي لا يرقى قيمة وأصالة إلى مستوى كتبه التي واجهت الطعن والتشهير، وكان يعمد إلى نحل هذا الكتاب إلى متقدميه كابن المقفع (ت ١٤٢هـ/٧٥٩م)، والخليل بن أحمد (ت ١٧٠هـ/٧٨٦م)، ويحيى البرمكي (ت١٩٠هـ/٨٠٥م)، والعتابي (ت ٢٢٠هـ/٨٣٥م) وغيرهم، فيقبل عليه أولئك النفر أنفسهم نسخا وحفظا وقراءة، حتى إنهم ليجعلونه إماما يقتدون به، ويتدارسونه، ويتأدبون به، لا لشيء إلا لأن هذا الكتاب نسب إلى أولئك القدامى الذين طارت أسماؤهم في عالم التأليف[٨٢]. ويسوق أبو عثمان وجها آخر من وجوه تجربته القاسية، فيتحدث عن تعمده إظهار بعض مؤلفاته مجهولة غير منسوبة، خوفا عليها من طعن الطاعنين وحسد الحاسدين، فكان ينهال عليها أولئك الحساد أنفسهم انهيال الرمل، ويتسابقون إلى قراءتها سباق الخيل يوم الحلبة إلى غايتها![٨٣].

والأرجح أن حديث الجاحظ يتعلق ببدايات سبيله العلمي، قبل أن يتألق نجمه، ويحقق تلك الشهرة المطبقة، إذا كان القراء ينصرفون عن تآليفه أول الأمر، وكان يلقى إهمالا شديدا، شأنه في ذلك شأن كثير من المؤلفين المبتدئين الذين يخشون المغامرة بإخراج كتاباتهم الأولى، خوفا من النقد، ولعل هذا هو المسوغ الموضوعي الذي كان يضطر الجاحظ إلى نحل مؤلفاته لسابقيه، على أنه ليس بين أيدينا أمثلة ملموسة لآثار نحلها الجاحظ متقدميه.

كان على الجاحظ في هذا الغمار أن يتبع واحدا من سبيلين، فإما أن يكبت علمه في صدره، ويسكت عن الإبداع، ويتخلى عن رسالته في الدأب والعطاء، وإما أن يؤلف ويصنف، ويكتب وينشئ، ثم يعمد إلى نسبة ذلك إلى الآخرين ممن عرفوا بالشهرة وامتازت كتبهم بالرواج... وهكذا آثر الجاحظ تفادي العقم فراح ينجب الأثر تلو الأثر دون أن يجد جدوى من نسبته إلى نفسه، وإلا كان معنى ذلك أنه يئد مولوده بيده ويحكم عليه مسبقا بالكساد والتجاهل وسط ذلك الزحام الحاشد[٨٤].

وعليه، يتراءى للدارس أن غاية الجاحظ من النحل لم تكن مقصودة لذاتها، وهي تختلف منهجا وأسلوبا وغاية عن سبيل المتهمين بالنحل؛ لأن الجاحظ لم يكن ينحل تزويرا وهدما للحقيقة، وإنما كان يتغيا الدفاع عن نفسه، وإظهار تناقض العلماء الذين كانوا يتعصبون للقديم لقدمه، ويقاومون الحديث لحداثته، ولم يكن مقياس الجودة فيصلهم في الحكم على النتاجات الأدبية قديمة أو جديدة.

ولم ينظر اللاحقون إلى هذا المسلك الجاحظي اللافت نظرة نقد أو اتهام، بل عمد بعضهم إلى الاستشهاد بحديث الجاحظ للتدليل على مذاهب الناس في التعصب للقديم، واطراح الجديد، ولم يلق الجاحظ إنكارا على صنيعه هذا، ويكفي أن يشار إلى تمثل المسعودي[٨٥] (ت ٣٤٦هـ/ ٩٥٧م) والقلقشندي[٨٦] (ت ٨٢١هـ/١٤٨١م) بكلام الجاحظ على سبيل نقد النقاد، لا نقد الجاحظ. غير أن النديم (ت ٤٣٨هـ/١٠٤٦م) أبدى في سياق ترجمته لجابر بن حيان (ت ٢٠٠هـ/٨١٥م) استهجانا من وقوع مثل الحال التي اعترف بها الجاحظ، ووسم فاعلها بالجهل وضعف الملكة العلمية، يقول: «إن رجلا فاضلا يجلس ويتعب ويصنف كتابا يحتوي على ألفي ورقة، يتعب قريحته وفكره بإخراجه، ويتعب يده وجسمه بنسخه، ثم ينحله لغيره، إما موجودا أو معدوما، ضرب من الجهل، وإن ذلك لا يستمر على أحد، ولا يدخل تحته من تحلى ساعة واحدة بالعلم»[٨٧].

ولعله لم يدر بخلد الجاحظ وهو يدلي بشهادته الجريئة تلك أنه فتح بابا لمن بعده، ممن سار مسيرته ونهج طريقه، ويبدو أن ما لقيته آثاره من رواج جعل بعض المؤلفين اللاحقين ينحلون مؤلفاتهم له، وكان للمذهبية أثرها في نحل بعض المؤلفات إليه، فقد نحل بعض الشيعة له رسالة «في إثبات إمامة علي بن أبي طالب»[٨٨]، وربما نسب له المعتزلة أنفسهم رسائل رغبة

في التكثر لشيخ من شيوخ مذهبهم، وكان بعض المؤلفين الناشئين يخافون على باكورة نتائجهم في وسط يكتظ بالعلماء والمتعلمين، فكانوا والحال هذه يقفون أمام حاجز نفسي ومادي يصعب عليهم النفاذ منه، إلا بعد مدة كافية تمكنهم من تقديم كتبهم، ورسائلهم بأسمائهم من غير خوف أو وجل، ويبدو أن هذا النفر سلك السبيل الذي سلكه الجاحظ من قبل في نسبة مؤلفاته إلى من تقدمه[٨٩].

وإذا كنا نعدم شواهد من آثار الجاحظ التي نحلها متقدميه، فإن الشواهد على الآثار التي نحلها اللاحقون له تتراءى حاضرة، فقد أشار النديم - وتابعه آخرون[٩٠] - إلى أن القدامى نحلوا للجاحظ كتابين هما: «الإبل»، و«الهدايا»[٩١]. ووقف المعاصرون عند طائفة من الآثار المنحولة أو المنسوبة للجاحظ وأهمها: «الآمل والمأمول»[٩٢]، و«إثبات إمامة أمير المؤمنين علي بن أبي طالب»[٩٣]، و«التاج في أخلاق الملوك»[٩٤]، و«تنبيه الملوك والمكائد»[٩٥]، و«تهذيب الأخلاق»[٩٦]، و«الدلائل والاعتبار على الخلق والتدبير»[٩٧]، و«مدح العلوم وذمها»[٩٨]، و«سحر البيان المحاكي قطع الجنان»[٩٩]، و«سلوة الحريف بمناظرة الربيع والخريف»[١٠٠]، و«العرافة والزجر والفراسة على مذهب الفرس»[١٠١]، و«الفرق في اللغة»[١٠٢]، و«مائة كلمة لأمير المؤمنين علي بن أبي طالب»[١٠٣]، و«المحاسن والأضداد»[١٠٤].

ثالثا: تهمة الوضع

كما واجه الجاحظ تهمة الوضع، ورمي بالكذب في روايته الحديث النبوي، فقد وصفه تلميذه السني ابن قتيبة بقوله: «هو- مع هذا - من أكذب الأمة وأوضعهم لحديث وأنصرهم لباطل»[١٠٥]، وبالمثل، وصفه اللغوي ثعلب بقوله: «كان كذابا على الله وعلى رسوله، صلى الله عليه وسلم، وعلى آله، وعلى الناس»[١٠٦]، كما وصفه تارة أخرى بقوله: «ليس بثقة ولا مأمون»[١٠٧]، ويسوق الذهبي (ت ٧٤٨هـ/١٣٤٧م) نادرة جاحظية ويعلق عليها بقوله: «يظهر من شمائل الجاحظ أنه يختلق»[١٠٨]. هذه هي أهم الإشارات التي وجهت تهمة الوضع للجاحظ.

أما اتهام ابن قتيبة، فهو يمثل نزعة مذهبية جلية قوامها أن ابن قتيبة السني المحافظ يعبر عن رأيه في الجاحظ المعتزلي الحر، وهو حكم ليس له كبير أهمية ما دام نابعا من العصبية المذهبية لا النزاهة العلمية الموضوعية، وواضح أن ابن قتيبة الذي جلس في حلقات الجاحظ وأخذ عنه، كان يعبر عن رأي المحدثين في الجاحظ، وهو رأي لا يخلو من تحامل بسبب انتقاد الجاحظ الجريء لرواة الحديث[١٠٩]، ولعل ابن قتيبة لم يكن تلميذا وفيا، وإلا لما كان طعن في شيخه ورماه بتلك التهمة من غير أن يسوق حديثا واحدا ثبت أن الجاحظ وضعه.

وأما اتهام ثعلب، فمرده إلى المعاصرة والنزاع العلمي، فقد عاصر ثعلب اللغوي الكوفي الجاحظ الأديب البصري، كان الجاحظ أديبا بصريا وكان ثعلب في الوجهة المقابلة لغويا كوفيا، ولا يمكن هنا أن نغفل الصراع الدائر بين البصرة والكوفة[١١٠]، فضلا عن الصراع القائم

بين الأدباء واللغويين، ولعل حكم ثعلب الثاني على الجاحظ: «ليس بثقة ولا مأمون»[١١١]، وهو الأشهر، لا يتعلق برواية الحديث الشريف بقدر تعلقه برأي ثعلب في معرفة الجاحظ اللغوية، ولهذا تبنى مقولة ثعلب عدد من اللغويين كالأزهري[١١٢]، وابن منظور[١١٣] (ت ٧١١هـ/١٣١١م).

وأما تعليق الذهبي على نادرة الجاحظ، فليس المقصود منها وضع الحديث، إنما هي إشارة إلى الوضع الفني الذي هو حالة من حالات صناعة الأدب، فقد كان الجاحظ يولد الحكايات والقصص والأخبار والنوادر، ويضعها على ألسنة أبطال، ولعل هذا ما أراده الذهبي حين قال: «يظهر من شمائل الجاحظ أنه يختلق»[١١٤]، فهو يشير إلى اختلاقه في الأدب، لا إلى اختلاقه في الحديث.

وإذا كانت هذه الأحكام تنقصها الشواهد العملية التي تؤكد صحة ما نسب إلى الجاحظ من وضع الحديث، فإن ابن عساكر يسوق بسند له عن إسماعيل بن محمد الصفار النحوي (ت ٣٤١هـ/٩٥٢م) عن أبي العيناء، قال: «أنا والجاحظ وضعنا حديث فدك، وأدخلناه على الشيوخ ببغداد، فقبلوه إلا ابن شيبة العلوي، فإنه قال: لا يشبه آخر هذا الحديث أوله، فأبى أن يقبله. قال إسماعيل: وكان أبو العيناء يحدث بهذا بعدما مات»[١١٥]. ويورد الذهبي هذا الخبر مع اختلاف في آخره، إذ يعلق إسماعيل بقوله: «كان أبو العيناء يحدث بهذا بعدما تاب»[١١٦]. وأما تعليق إسماعيل عند الصفدي (ت ٧٦٤هـ/١٣٦٢م) فهو: «وكان أبو العيناء يحدث بهذا بعدما كان»[١١٧]. وأخيرا أورد ابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢هـ/١٤٤٨م) الخبر نفسه مرتين في كتابه «لسان الميزان»، خلت أولاهما من تعليق إسماعيل[١١٨]، وجاء في الأخرى: «قال إسماعيل: وكان أبو العيناء يحدث بذلك بعدما مات الجاحظ»[١١٩].

ولا يستطيع الدارس بعد تلمس الأدلة العلمية أن يطمئن إلى صحة هذا الخبر، فضلا عن أن يمنحه شيئا من الثقة للأسباب الآتية:

أولا: إن هذا الخبر منقول عن أبي العيناء، وهو ضعيف عند أهل الجرح والتعديل[١٢٠]، فكيف يعتمد الضعيف في إثبات العدالة أو نفيها؟ وكيف يوثق بكلام وضاع أقر بالوضع صراحة في إلصاق هذه التهمة الخطيرة بالآخرين؟!

ثانيا: إن علاقة أبي العيناء بالجاحظ - كما سلف - كانت قائمة على العبث والممازحة والمكايدة والمهاترة، وكان أبو العيناء فوق ذلك ماجنا مستهترا[١٢١]، وكان يلفق على الجاحظ، ولعله رمى الجاحظ بهذه التهمة انتقاما لنفسه لأنه لم يكن قادرا على مواجهة المواقف المحرجة التي كان الجاحظ يجره إليها.

ثالثا: إن عبارة «حديث فدك» لا تتضمن إثباتا لمتن حديث بعينه، فنحن والحال هذه أمام سند معنعن لا يفضي إلى متن، وهذا مشكل غير مقبول عند أهل الحديث أنفسهم. وفضلا عن ذلك فلا يعرف عند المحدثين حديث موضوع باسم «حديث فدك»، حتى إن محدثا كبيرا كابن حجر العسقلاني علق على ذلك قائلا: «ما أدري ما حديث فدك؟!»[١٢٢].

رابعا: إن تعليق إسماعيل بن محمد النحوي - أحد رواة الخبر- على اعتراف أبي العيناء يتضارب في الروايات الآنفة، ويفهم من رواية ابن عساكر أن أبا العيناء اعترف بوضعه الحديث بعدما مات، وهذا أمر محال وقوعه، ولعل تصحيفا وقع في هذه العبارة أفسد معناها. وأما رواية الذهبي فتذكر أن أبا العيناء اعترف بعدما تاب، وليس في المصادر العربية حديث عن هذه التوبة التي نجمت عن تصحيف فيما يتراءى، وأما رواية ابن حجر التي أفادت أن أبا العيناء اعترف بعد وفاة الجاحظ، فيبدو أنها تصويب يحل رواية ابن عساكر المشكلة.

خامسا: إن دعوى الوضع لا تتفق في منطلقاتها وغاياتها مع روح الجاحظ العلمية القائمة على البحث نزوعا إلى الحقيقة، فمنهج الجاحظ العلمي وتحقيقه وتحكيمه العقل والمنطق وسعيه إلى المعرفة عن طريق الشك والنقد والتمحيص لا يلتقي مع رميه بالكذب والوضع والتزوير.

سادسا: إن الناظر في كتب الجاحظ نفسها يجد أن الجاحظ يحذر من الوضع والوضاعين والكذب والكاذبين، ويسوق أمثلة على أحاديث مضطربة وضعها الرواة، ثم تراه أحيانا ينقد بعض الأحاديث نقدا داخليا، ويخلص إلى أهمية التثبت في الرواية واستقاء الأخبار من مصادرها الوثيقة والأخذ عن الثقات[١٢٣]، وإخال أن هذا المستوى من نظر الجاحظ الحديثي لا يندغم مع توجيه تهمة الوضع إليه.

سابعا: من المعروف أن الجاحظ هو أول من وضع كتابا في الاحتجاج لنبوة الرسول صلى الله عليه وسلم[١٢٤] والرد على الملاحدة والدهرية والكفار والمنافقين والمكذبين والمعاندين ممن أنكروا نبوته عليه الصلاة والسلام، ويبدو من النظر في بقايا هذا الكتاب[١٢٥] مدى حماسة الجاحظ في الدفاع عن الرسالة الإسلامية وشخص النبي، صلى الله عليه وسلم، ودعوته إلى تمحيص الأخبار والآثار المنقولة عنه عليه الصلاة والسلام، وهذا الأثر الجاحظي وحده كاف لإثبات براءة الجاحظ من الكذب والافتراء على الرسول صلى الله عليه وسلم.

وعلى الرغم من تناقل هذه التهمة في عدد من المصادر التاريخية والحديثية، فإن الحكم الأخير فيها من قبل المحدثين أنفسهم أثبت براءة الجاحظ ونفى عنه تهمة الوضع، يقول الذهبي ملخصا رأيه الحديثي في الجاحظ: «كفانا الجاحظ المؤونة، فما روى من الحديث إلا النزر اليسير، ولا هو بمتهم في الحديث»[١٢٦]، ويقول ابن حجر العسقلاني: «ومع ذلك، فإنا ما رأينا له في كتبه تعمد كذبة يوردها مثبتا لها، وإن كان كثير الإيراد لكذب غيره»[١٢٧]. وقد يكون الجاحظ روى الموضوعات في كتبه؛ لأن مسألة الموضوع مسألة شائكة، وكانت أحيانا تنطلي على المحدثين أنفسهم، فضلا عن المؤلفين في ذلك العصر، ولا شك أن رواية الموضوع من غير معرفته قضية أخرى تختلف اختلافا كبيرا عن تعمد الوضع.

وقد يكون الجاحظ في نظر علماء الحديث ضعيفا، كما صنفه عدد من المحدثين[١٢٨]، بيد أن تضعيف الجاحظ لم يأت من اتهامه بالوضع، بل جاء من مذهبه الفكري القائم على تقديم

العقل على النقل حينا، ومن آرائه الجريئة حينا، ومن سلوكه الشخصي حينا، يقول ابن حزم فيه: «وهو من عرف هزلا وعيارة وانهمالا»[١٢٩]، ويقول الخطابي (ت ٣٨٨هـ/٩٨٨م): «وهو مغموص في دينه»[١٣٠]، ويقول الذهبي: «كان ماجنا قليل الدين»[١٣١]، ويضيف: «وتلطخه بغير بدعة أمر واضح»[١٣٢]، ويقول ابن حجر: «كان من أئمة البدع»[١٣٣]، ويسوق عدد من المصنفين حكاية مفادها أن الجاحظ كان لا يصلي[١٣٤].

ومهما يكن من أمر، فإن جهود الجاحظ الحديثية وآراء علماء الجرح والتعديل فيه تحتاج إلى بحث خاص، وإنما كان وكدنا في هذا المطلب أن نناقش الآراء التي أثيرت حول وضع الجاحظ الحديث بوصفها واحدة من التهم العلمية الخطيرة التي واجهها.

رابعا: تهمة الزندقة

وواجه الجاحظ فضلا عن التهم الآنفة تهمة اعتقادية خطيرة هي الزندقة، فقد رمي بـ «الزندقة»[١٣٥]، ونسب إلى المانوية[١٣٦]. وكانت هذه التهمة تجري في تيار عريض أسفر عن نسبة الزندقة إلى عدد كبير من أدباء العصر العباسي[١٣٧] كابن المقفع، وحماد عجرد (ت ١٦١هـ/٧٧٨م)، ومطيع بن إياس (ت ١٦٦هـ/٧٨٣م)، وبشار بن برد (ت ١٦٧هـ/٧٨٤م)، ووالبة بن الحباب (ت نحو ١٧٠هـ/نحو ٧٨٦م)، وأبي نواس (ت ١٩٨هـ/٨١٤م)، وغيرهم. على أن الملاحظ أن أكثر المتهمين شهروا بمجونهم وعبثهم أكثر مما شهروا بعقائدهم الإلحادية، ويظهر من النظر في ثبت المتهمين أن هذه التهمة كانت تطال كل من أظهر استخفافا بالدين، أو تعصبا ضد العرب، كما أن هذا الاصطلاح شمل كافة المتشككين والدهريين والخلعاء والمجان، فضلا عن أعداء الدولة السياسيين الذين ينتمون إلى فرق معارضة، أو الذين يعد وجودهم خطرا على الدولة وتهديدا لها[١٣٨]، على الرغم من أن دلالة الزندقة تنصرف أكثر ما يكون إلى الإلحاد أو الكفر أو الشك أو الرفض.

ويبدو للدارس أن الزندقة لم تكن تهمة دينية فحسب، إنما تعدت الدين إلى السياسة، فضلا عن أبعادها الاجتماعية والخلقية، وتراءى مصطلح الزندقة مصطلحا ضبابيا لا يكاد القارئ يتبين كنهه أو مؤداه الدقيق، فقد أطلق المصطلح في مستواه الأول على العبث بمعالم الدين أو التعريض بفروضه أو التهكم من شعائره، من غير كفر صريح بها، كما أطلق المصطلح في مستواه الآخر على التشكيك في الخلق والنبوات والانتهاء إلى الكفر والإلحاد، وكثيرا ما ارتبطت الزندقة وفق هذا الحد بالمذاهب الفارسية القديمة كالمزدكية والمانوية، إذ وجد أن الزندقة قامت في العصر العباسي على أكتاف بقايا هؤلاء المزادكة والمانويين الذين فروا إلى العراق بعد أن اضطهدتهم الدولة الساسانية التي كانت تتخذ الزرادشتية المجوسية دينا رسميا لها.

وقل في النابغين العباسيين من سلم من التهمة في دينه والرمي بالزندقة، لا سيما في عصر كعصر الجاحظ، عصر كثرت فيه الفرق والمذاهب، بما دخل على العرب من الفلسفة

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 35 أبريل - يونيو 2007

والآراء الهندية والفارسية والإغريقية، وكثر فيه الجدل في أصول الدين، وقلما تجادل شخصان في ذلك العصر ولم يرم أحدهما صاحبه بالمروق أو الزندقة. والجاحظ كما هو معروف متكلم مناظر مرن على الجدال والكلام، وهو فوق ذلك صاحب مقالة في الاعتزال، ومذهبه أقرب إلى مذهب الفلاسفة، فضلا عما عرف عنه من دعابة وظرف، وما نشأ من ذلك من تهكم لاذع ونقد سافر لكل ما يقع تحت العين[١٣٩]، وهذه الملابسات - فيما أرى - كانت كافية لرمي الجاحظ بالزيغ والمروق.

وثمة إشارات تتهم الجاحظ اتهاما صراحا بالزندقة، منها ما يعود تاريخه إلى حياته، ومنها ما يرجع إلى ما بعد مماته، فمن الإشارات الأولى ما يروى من أن الخليفة الواثق (ت ٢٣٢هـ/٨٤٦م) قال له يوما «يا ماني!!»، فرد الجاحظ: «لو كان الذي أضفتني إليه عبدك ما قدرت على بيعه؛ لكثرة عيوبه، فكيف أكون على دينه؟!»[١٤٠].

لو حمل هذا الخبر محمل القبول، ولم يعترض على صحته، لأمكن القول إن الجاحظ استطاع برده المفحم أن ينفي التهمة عن نفسه نفيا قويا، إذ رد على الخليفة ردا دل على قوة شخصيته وحضور جوابه وسرعة بديهته، كاشفا الغطاء عن موقفه من ماني والمانوية، ومن ثم الزندقة، لأن الزنادقة كانوا يؤمنون بالنور والظلمة، وهو لب ما قامت عليه المانوية. والظاهر أن الواثق الذي كانت تربطه بالجاحظ علاقة فكرية ورابطة طيبة وجه كلامه إلى الجاحظ على سبيل العبث والممازحة، لا على سبيل الاتهام والإلصاق، فجاء الجواب من الجاحظ مفصحا عن رأيه في ماني، منكرا أن يكون على دينه.

وتطالعنا بعد هذه الإشارة أبيات قالها الجماز (ت ٢٥٥هـ/٨٦٩م) في هجاء الجاحظ، وهي[١٤١]:

يا فتًى نَفْسُهُ إلى الكُفْرِ بالله تَائِقَةْ
لكَ في الفَضْلِ والتّزهدِ والنُّسكِ سابِقَةْ
فدعِ الكُفْرَ جانباً يا دَعيَّ الزّنادقَةْ

تباين هذه الأبيات الخبر الآنف، فهي تنسب الجاحظ إلى الزندقة، بيد أن الشاعر لم يقل إن الجاحظ «كافر» أو «زنديق»، بل تخفف في عبارته فجعل نفس الجاحظ تائقة إلى الكفر، وجعل الجاحظ دعيا في الزنادقة، ولعله لا يخفى على المتأمل ما تحمله كلمة «دعي» من الرمي بالتهمة من غير تأكيدها. ثم إن المصادر العربية تختلف في الشخص الذي هجاه الجماز بهذه الأبيات، فقد جاء في رواية أن الجماز قال أبياته هذه ردا على الشاعر أحمد بن إسحاق الخاركي[١٤٢]. ولو قبلنا أن يكون الجاحظ مقصودا بهذه الأبيات، فهذا لا يعني ثبوت التهمة، إذ لا يمكن إثبات تهمة خطيرة كهذه اعتمادا على أبيات ساخرة في الهجاء، لأنه لا يعول كثيرا على الشعر في تكفير الخصوم ورميهم بالمروق، لا سيما إذا أضيف إلى ذلك أن علاقة

الجاحظ بالجماز لا تختلف عن علاقته بأبي العيناء، فهي قائمة على العبث والمجون والممازحة، وثمة مواقف طريفة تدل على ذلك[١٤٣].

وإذ يمضي البحث إلى الإشارات التاريخية التي تلت وفاة الجاحظ طالعنا اتهام أبي الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ/٩٦٦م) الذي تضمن اتهاما صريحا للجاحظ، فقد ذكر أبو الفرج أن الجاحظ كان يرمى بالزندقة[١٤٤]. والملاحظ أن أبا الفرج لم يعين مظنة نقله، ولم يسق سندا لمقولته، ومن المؤكد أنه لم يلحق عصر الجاحظ، ولم يسمع الناس يصفون الجاحظ في حياته بأنه زنديق، ولا يغيب عن أذهاننا أن اعتزال الجاحظ لم يكن يندغم مع تشيع الأصفهاني، وبخاصة أن الجاحظ كان مع اعتزاله يقول بالعثمانية التي تناقض فكرة التشيع. والملاحظ أن كتب الأصفهاني المنشورة، وبخاصة كتابه «الأغاني»، تخلو من هذا الاتهام.

ويورد ابن خلكان (ت ٦٨١هـ/١٢٨٢م) إشارة رابعة توجه أصابع الاتهام بالزندقة إلى الجاحظ، يقول: «وكان ابن المقفع مع فضله يتهم بالزندقة، فحكى الجاحظ أن ابن المقفع ومطيع بن إياس ويحيى بن زياد كانوا يتهمون في دينهم، قال بعضهم: فكيف نسي الجاحظ نفسه؟[١٤٥]. «تبدو الإشارة ههنا ملقاة إلقاء، فهي مجهولة النسبة، لا تعين قائلها، ولا تجعلنا من ثم مضطرين إلى الأخذ بها ما دامت مفتقدة ما يوثقها أو يؤيد الأخذ بها».

وهكذا يبدو واضحا أن الأخبار الآنفة التي أشارت إلى زندقة الجاحظ لا ترقى إلى مستوى الثقة والقبول، فهي لا تصمد أمام المناقشة العلمية، ولا يمكن ترشيحها لتكون مستندات وثيقة يصح اعتمادها في توجيه تلك التهمة إلى الجاحظ. فضلا عن هذه الأخبار، فإن الوقائع العملية التي بين أيدينا تنفي هذه التهمة عن الجاحظ نفيا قاطعا، فقد كان الجاحظ منطويا في سلك حركة فكرية عقلية إسلامية، هي المعتزلة، ولعل فرقة من الفرق الإسلامية في ذلك العصر لم تقف في وجه حركة الزندقة كما وقفت المعتزلة، إذ تصدى متكلموهم إلى آراء الزنادقة ومبادئهم، وناقضوها ودحضوا زيفها، واستطاعوا بعد جدل طويل معهم أن يحدوا من سلطانهم، وأن يكشفوا حقائق دعوتهم للناس. وهكذا، فإن اعتزال الجاحظ ينقض اتهامه بالزندقة، ويقف بإزائه.

وكذا الأمر، فقد كان موقف الجاحظ من الشعوبية موقفا حازما، إذ دافع عن العرب والعروبة، ورد مطاعن الشعوبية في كتابه: «البيان والتبيين»[١٤٦]، فضلا عن كتابه المفقود في «الرد على الشعوبية»[١٤٧]، وكان بمقتضى عروبته يمقت مواقف الشعوبية ويحاجج دعاتها، يقول: «اعلم أنك لم تر قوما قط أشقى من هؤلاء الشعوبية، ولا أعدى لدينه، ولا أشد استهلاكا لعرضه، ولا أطول نصبا، ولا أقل غنما من أهل هذه النحلة»[١٤٨]. ومن المعروف أن الزندقة ارتبطت في ذلك العصر ارتباطا وثيقا بالشعوبية، مثلما ارتبطت العروبة بالإسلام، إذ وجد أن أكثر الزنادقة يتحدرون من أصول أعجمية تنظر إلى العرب نظرة سلبية قاتمة، وكأنما

التقت الشعوبية مع الزندقة لتشكلا ردة فعل دينية وسياسية وقومية اعتنقتها عناصر فارسية أمضها غلبة العرب وذهاب مجد فارس بقيام الإسلام. وهكذا، يبدو مرة أخرى أن موقف الجاحظ من الشعوبية لا يلتقي مع اتهامه بالزندقة.

ولا يمكن عقب ذلك أن نطبق الطرف عن الجاحظ بوصفه إماما من أئمة الدين، وعالما من علماء الأمة، ومفكرا من مفكري الإسلام، وشيخا من شيوخ المعتزلة، سلخ دهرا وهو يؤلف في أصول الدين ومبادئ الإسلام، فقد وضع كتبا ورسائل في نصرة الدين منها: «نظم القرآن»[١٤٩]، و«الرد على من ألحد في كتاب الله عز وجل»[١٥٠]، و«المخاطبات في التوحيد»[١٥١]، و«حجج النبوة»[١٥٢]، و«الرد على النصارى»[١٥٣]، إلى غير ذلك من الآثار التي تنفي أن يكون مؤلفها متخذا الزندقة نحلة له.

وإذا ما عدينا هذه الإشارات لاستنطاق تراث الجاحظ نفسه، وما عسى أن يستشف من موقفه من الزندقة، ألفينا أنفسنا أمام معلومات مهمة، إذ تعد كتاباته من هذا الجانب، ولا سيما الحيوان، من المصادر الأساسية للحديث عن حركة الزندقة في العصر العباسي، والحق أن حديثه عن الزندقة لم يكن غريبا، فهو يندغم مع حديثه عن أكثر الفرق والمذاهب والملل والنحل في عصره، فقد بحث في الفرق الإسلامية كالعثمانية والشيعة والخوارج والمرجئة والمعتزلة، كما بحث بالمثل في الشعوبية والزندقة والدهرية، وخاض غمار جدل طويل مع أهل الديانات الأخرى كاليهود والنصارى والمجوس، ووقف عند الأقوام الأخرى كالهنود والفرس واليونان، وهكذا لم يغادر الجاحظ نحلة أو مذهبا أو فرقة أو أمة حتى عرض رأيه فيها، بما عرف عنه من حرية فكرية وشفافية نادرة.

يقول الجاحظ: «والزنادقة لم تكن قط أمة، ولا كان لها ملك ومملكة، ولم تزل بين مقتول وهارب ومنافق»[١٥٤]، يفصح الجاحظ في هذا الرأي عن حقيقة مذهب الزندقة، إذ يراه مذهبا عارضا واهيا، ليس له قواعد يستند إليها، ولا سلطان يحمي أنصاره، ولا دولة تنافح عن مبادئه، ولذلك ظل الزنادقة - رأيه - ضعفاء، يعيشون عيشة قلقة، فمن لم يكن مصيره القتل منهم، اضطر إلى الهرب بنفسه، وإلا استعمل التقية وأظهر خلاف ما يبطن، وبهذا يضع الجاحظ يده على حقيقة هذه الحركة المبعثرة التي لم تستطع أن تحقق مفهومات: الدين والدولة والأمة.

وينتقد الجاحظ منهج الزنادقة الفكري، فيراه منهجا تقليديا يعتريه الجمود ويفتقد الأصالة والتجديد، يقول: «إن محض العمى التقليد في الزندقة، لأنها إذا رسخت في قلب امرئ تقليدا أطالت جرأته، واستغلق على أهل الجدل إفهامه»[١٥٥]. وينكر معرفة الزنادقة بالفلسفة والكلام، كما ينفي إلمامهم بالمعرفة والحكمة، ويرى أن كتبهم المزخرفة الباهظة الأثمان لا تعدو أن تكون من كتب الخرافة، لأنها لا تبصر صاحبها بأصول الديانة، ولا تمده

بما يصلح معاشه ومعاده، ويهذب نفسه ويصلح أمره، ويرى أن أسفارهم محض حكايات ملفقة عن النور والظلمة، وتناكح الشياطين، وتسافد العفاريت، وذكر الصنديد، والتهويل بعمود السنخ، والإخبار عن شقلون، وعن الهامة والهمامة[١٥٦]. ويعلن الجاحظ عن مضمون كتبهم بقوله: «كله هذر وعي وخرافة، وسخرية وتكذب، لا ترى فيه موعظة حسنة، ولا حديثا مؤنقا، ولا تدبير معاش، ولا سياسة عامة، ولا ترتيب خاصة، فأي كتاب أجهل، وأي تدبير أفسد من كتاب يوجب على الناس الإطاعة، والبخوع بالديانة، لا على جهة الاستبصار والمحبة، وليس فيه صلاح معاش ولا تصحيح دين؟!»[١٥٧].

ويصف الجاحظ الزنادقة بـ «الملحدين الملاعين»[١٥٨]، وينزل بهم اللعنة حيثما وجد ذلك مناسبا، ويسوق حكاية زنديق سيق للقتل مستهلا بقوله «زعموا أن شيخا من الزنادقة، لعنهم الله تعالى...» [١٥٩]. في هذه العبارات وأشباهها ما يدل على موقف الجاحظ من الزنادقة. وتراه حينا آخر يسلكهم مع النصارى واليهود والصابئة والمجوس، مشيرا إلى الخلل الذي اعترى عقائدهم، والتناقض الذي أصاب مذاهبهم، وأن الأكاذيب خالطت أصولها الأولى[١٦٠].

لم يكتف أبو عثمان بهذا القدر من الرد على الزنادقة حتى دخل في جدل عنيف معهم، محاولا بيان فساد الأصول التي انبنى عليها مذهبهم القائل بثنائية النور والظلام، وساق في هذا الصدد عددا من المسائل التي كان أستاذه النظام (ت٢٣٠هـ/٨٤٤م) يحاجج بها المانوية والديصانية[١٦١]، كما عرض طرفا من انتقاده لهم[١٦٢]، وأورد مقطعات من الشعر في هجائهم[١٦٣]، وقدم ثبتا بأسماء المتهمين بالزندقة من البصريين[١٦٤].

وأخيرا، فإن الدارس ينتهي إلى أنه ليس ثمة ما يدل على كفر الجاحظ، أو شكه، أو رفضه، أو اتهامه بالزندقة، أو كيده للإسلام والمسلمين، بل إن كتبه تشهد بخلاف ذلك تماما، ومنها يقع الدليل على حبه للإسلام، واعتداده بالدين، ودفاعه عن أهله، ولعل التهمة الملصقة به أتت من نزعته العقلية وانتماءاته الفكرية، وإيمانه بحرية المعرفة، بعيدا عن التعصب والانغلاق، وما انبنى على ذلك من أفكار جريئة خالف فيها المعتزلة وجمهور الأمة، فضلا عن نظرته إلى أصول الدين من قرآن وحديث نظرة عقلية مجردة، وتناوله القضايا المختلفة من حوله تناولا عقليا حرا بعيدا عن التقليد والجمود. وقد ينضاف إلى ذلك كله ما نقل عنه من مواقف وأقوال تشي بمجونه أحيانا، وما ذكر عنه من تهاون في أداء الشعائر والعبادات، بيد أن هذا كله لا يسوغ رميه بالزيغ والمروق.

هوامش البحث

1 انظر: ياقوت الحموي، أبو عبدالله، ياقوت بن عبدالله (ت ٦٢٦هـ/١٢٢٨م): معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م. ج٥، ص٢١١٦، وابن خلكان، أبو العباس، شمس الدين، أحمد بن محمد (ت٦٨١هـ/١٢٨٢م): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت. ج٣، ص٤٧٣، واليافعي، أبو عبدالله، محمد بن أسعد (ت ٧٦٨هـ/١٣٦٦م): مرآة الجنان وعبرة اليقظان، نشره: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م. ج٢، ص١٢٢ .

2 انظر: التوحيدي، أبو حيان، علي بن محمد (ت ٤١٤هـ/١٠٢٣م): البصائر والذخائر، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م. ج١، ص٣، ١٩١، ج٢، ص٨٣، ج٤، ص٢٣٢، ج٥، ص٢٢٣، ومثالب الوزيرين، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، الطبعة الثانية، دمشق، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م. ص٥٧، ٢٩٠. وياقوت الحموي، معجم الأدباء: ج١، ص٢٥٩، ٢٧٩، ج٢، ص٨٧٨، ج٤، ص١٨٢٧، ج٥، ص٢١٠٣، ٢١١٠، ٢١١٢-٢١١٥، والذهبي، شمس الدين، محمد بن أحمد (ت ٧٤٨هـ/ ١٣٤٧م): سير أعلام النبلاء، أشرف على تحقيقه: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، الطبعة الحادية عشرة، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م. ج١٧، ص١٢٠ .

3 انظر: ابن قتيبة، أبو محمد، عبدالله بن مسلم الدينوري (ت ٢٧٦هـ/٨٨٩م): تأويل مختلف الحديث، صححه وضبطه: محمد زهري النجار، دار الجيل، بيروت، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م. ص٥٩-٦٠ .

4 انظر: البغدادي، عبدالقاهر بن طاهر (ت ٤٢٩هـ/١٠٣٧م): الفرق بين الفرق، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، صيدا، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م. ص١٧٥-١٧٨ .

5 انظر: ابن الجراح، أبو عبدالله، محمد بن داود (ت ٢٩٦هـ/٩٠٩م): من اسمه عمرو من الشعراء، تحقيق: عبدالعزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٤١٢هـ/١٩٩١م. ص٢٠٥ و٢٠٦ .

6 انظر: الحصري، أبو إسحاق، إبراهيم بن علي (ت ٤٥٣هـ/١٠٦١م): جمع الجواهر في الملح والنوادر، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الجيل، الطبعة الثانية، بيروت، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م. ص١٤٨-١٤٩، ٢٠٤ .

7 انظر: ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث: ص٥٩-٦٠ . والبغدادي: الفرق بين الفرق. ص١٧٧ .

8 انظر: ابن حزم، أبو محمد، علي بن أحمد الأندلسي (ت ٤٥٦هـ/١٠٦٤م): الفصل في الملل والأهواء والنحل، وضع حواشيه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، بيروت، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م. ج٢، ص٨٣، ١٦٢، وابن عبد البر، أبو عمر، يوسف بن عبدالله القرطبي (ت ٤٦٣هـ/١٠٧٠م): بهجة المجالس وأنس المجالس، تحقيق: محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت. ق٢، ص١٧٧، والذهبي، سير أعلام النبلاء: ج١١، ص٥٢٧، وابن الغزي، أبو المعالي، شمس الدين، محمد بن عبد الرحمن (ت ١١٦٧هـ/ ١٧٥٣م): ديوان الإسلام، تحقيق: سيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩٠م. ج١، ص٦٥ .

9 انظر: الأشعري، أبو الحسن، علي بن إسماعيل (ت ٣٢٤هـ/٩٣٥م): مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق: هلموت ريتر، الطبعة الثالثة، فزانز شتاينر بفيسبادن، ألمانيا، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م. ص٣٤٠-٣٤٣، ٤٠٧، ٥٥٥، والشهرستاني، أبو الفتح، محمد بن عبدالكريم (ت ٥٤٨هـ/١١٥٣م): الملل والنحل، نشره: عبدالأمير مهنا وعلي فاعور، دار المعرفة، الطبعة الثانية، بيروت، ١٤٢١هـ/٢٠٠١م. ج١، ص٥٦-٥٧ .

10 انظر بقايا هذا الكتاب: ابن أبي الحديد، أبو حامد، عز الدين بن هبة الله (ت ٦٥٥هـ/ ١٢٥٧م): شرح نهج البلاغة، ضبطه وصححه: محمد عبدالكريم النمري، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت،

١٤١٨هـ/١٩٩٨م. ج١٣، ص١٢٨-١٧٩، والجاحظ، أبو عثمان، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ/٨٦٩م): رسائل الجاحظ، جمعها ونشرها: حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، القاهرة، ١٣٥٢هـ/١٩٣٣م. ص١٣-٦٦ . والعثمانية، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٣٧٤هـ/١٩٥٥م. ص٢٨١-٣٤٣ .

11 حققه عبدالسلام محمد هارون (انظر الحاشية الآنفة)، وأعاد علي أبو ملحم إخراج هذه النشرة في: رسائل الجاحظ السياسية، دار الهلال، بيروت، د.ت. ص١٢٧-٣٣٦، وانظر اختيارات عبيد الله بن حسان من الكتاب، ضمن رسائل الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م. ج٤، ص١٧-٤٣ .

12 الخطيب البغدادي، أبو بكر، أحمد بن علي (ت ٤٦٣هـ/١٠٧١م): تاريخ بغداد، مصورة عن طبعة الخانجي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت. ج١٢، ص٢١٨، وابن الأنباري، أبو البركات، كمال الدين، عبدالرحمن بن محمد (ت ٥٧٧هـ/١١٨١م): نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق: إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الطبعة الثالثة، الزرقاء، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م. ص١٥٠، وياقوت الحموي، معجم الأدباء: ج٥، ص٢١٠٤.

13 انظر: الجاحظ، رسائل الجاحظ (تحقيق هارون): ج٣، ص٢٨٣-٣٠٠ .

14 انظر: المصدر نفسه: ج٢، ص٣-٢٣، ج٣، ص٢٨٣-٣٠٠، وابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث: ص٥٩-٦٠ .

15 انظر: المصدر نفسه: ج٢، ص١٥٤، ج٣، ص٢٨٨، ٣٥١، والحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٥م. ج٦، ص٦٢ .

16 انظر رسالة الجاحظ التي تحمل هذا الاسم في: رسائل الجاحظ (تحقيق هارون): ج٢، ص٣-٢٣ .

17 انظر: ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث: ص٥٩-٦٠ .

18 انظر: البغدادي، الفرق بين الفرق، ص١٧٥-١٧٨ .

19 انظر: الإسفراييني، أبو المظفر، شاهفور بن طاهر (ت ٤٧١هـ/١٠٧٨م): التبصير في الدين، نشره وعلق عليه: محمد زاهد الكوثري، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م. ص٦٩-٧١ .

20 انظر: الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد: ج١٢، ص٢١٢-٢٢٠، والشهرستاني، الملل والنحل: ج١، ص٨٧-٨٦، وابن عساكر، أبو القاسم، علي بن الحسن الشافعي (ت ٥٧١هـ/١١٧٥م): تاريخ دمشق، تحقيق: عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر، بيروت، ١٤١٥-١٤١٦هـ/١٩٩٥-١٩٩٦م. ج٤٥، ص٤٣١-٤٤٤، وابن الجوزي، أبو الفرج، جمال الدين، عبدالرحمن بن علي (ت ٥٩٧هـ/١٢٠٠م): المنتظم في تواريخ الملوك والأمم، تحقيق: سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م. ج٧، ص٨٢-٨٤، والذهبي، سير أعلام النبلاء: ج١١، ص٥٢٦-٥٣٠ .

21 انظر: ابن حزم، الفصل في الملل والأهواء والنحل: ج٢، ص٨٣، ١٦٢ .

22 انظر: المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسن (ت ٣٤٦هـ/٩٥٧م): مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة الإسلامية، بيروت، د.ت. ج٣، ص٢٥٢-٢٥٤، ج٤، ص١٩٥، والقاضي النعمان، ابن محمد (ت ٣٦٣هـ/٩٧٤م): المجالس والمسايرات، تحقيق: الحبيب الفقي ورفاقه، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثانية، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م. ص٢٣٩-٢٤١، وابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة: ج١٣، ص١٢٨-١٧٩، وابن طاووس، أحمد بن موسى (ت ٦٧٣هـ/١٢٧٤م): بناء المقالة العلوية في نقض الرسالة العثمانية، تحقيق: إبراهيم السامرائي، دار الفكر، عمان، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م، وتحقيق آخر للسيد علي العدناني الغريفي، مؤسسة آل البيت لإحياء التراث، الطبعة الأولى، بيروت ١٤١١هـ/١٩٩١م.

23 انظر: الشريف الرضي، محمد بن الحسين الموسوي (ت ٤٠٦هـ/١٠١٥م): نهج البلاغة، شرح: محمد عبده، دار المعارف، الطبعة الأولى، بيروت، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م. ص١٥٠-١٥٣، والشريف المرتضى، علي ابن الحسين الموسوي (ت ٤٣٦هـ/١٠٤٤م): الأمالي (غرر الفوائد ودرر القلائد)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٣٧٣هـ/١٩٥٤م. ج١، ص١٩٤-١٩٥، والآمدي، عبد الواحد بن محمد التميمي (من أهل القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي): غرر الحكم ودرر الكلم، صححه السيد مهدي الرجائي، دار الكتاب الإسلامي، الطبعة الثانية، قم، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م. ص١٣ . والإربلي: أبو الحسن، علي بن عيسى (ت ٦٩٢هـ/١٢٩٢م): كشف الغمة في معرفة الأئمة، نشره السيد أحمد الحسيني، منشورات الشريف الرضي، الطبعة الأولى، إيران، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م. ج١، ص٥١ -٦٢، ج٢، ص٦٨٧ .

24 انظر: القلهاتي، أبو عبدالله محمد بن سعيد الأزدي (ت ق ١٢هـ/١٨م): الكشف والبيان، تحقيق: سيدة إسماعيل كاشف، وزارة التراث القومي والثقافة، عمان، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م. ج٢، ص٣٥٠ . والأزكوي، سرحان بن عمر بن سعيد السرحني (ت ق ١٢هـ/١٨م): كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة، نسخة خطية محفوظة في مكتبة وزارة التراث القومي والثقافة في عمان رقم (٥٨). الورقة ٢٥٤-٢٥٥ .

25 قارن ما ورد في المصدرين الآنفين بـ: القاضي عبدالجبار، أبو الحسن، عبدالجبار بن أحمد الهمذاني (ت ٤١٥هـ/١٠٢٤م): طبقات المعتزلة، تحقيق: علي سامي النشار وعصام الدين محمد علي، دار المطبوعات الجامعية، القاهرة، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م. ص٢١٦-٢١٧، والشهرستاني: الملل والنحل: ج١، ص٨٧-٨٩ .

26 انظر: الجاحظ، رسائل الجاحظ (تحقيق هارون): ج١، ص٢٧٩-٣٠٨، ج٣، ص٢٨٣-٣٠٠، ج٤، ص٣-٦٥، ٢٠٥-٢١٥، ٢٨٢-٣٢٣، والحيوان: ج١، ص٢٠٧، ج٢، ص١٠٩، ١٩٠، ١٤٥، ٢٦٩، ج٣، ص٢٩٩، ٣٩٤، ج٤، ص٨٨، ٩٠، ج٥، ص٥٤٣، والقاضي عبدالجبار، طبقات المعتزلة: ص٢١٦-٢١٧، والبغدادي، الفرق بين الفرق: ص ١٧٥-١٧٨، والإسفراييني، التبصير في الدين: ص٦٩-٧١ . والشهرستاني، الملل والنحل: ج١، ص٨٧-٨٩، وعلي أبو ملحم، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، دار الهلال، الطبعة الأولى، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م. ص٢٠٥-٢٨٥، وطه جابر فياض، الجاحظ وموقفه من القرآن الكريم، مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الملك سعود، الرياض، العدد السابع، الرياض، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م. ص٥٨٥-٦٠٧ . ومحجوب الزويري، الإمامة عند الجاحظ، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، عمان، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م.

27 انظر: الجاحظ، رسائل الجاحظ (تحقيق هارون): ج٢، ص٣-٢٣ .

28 انظر: المصدر نفسه: ج٤، ص٣١١-٣٢٣، والجاحظ، الحيوان: ج١، ص٧ .

29 انظر: الجاحظ، رسائل الجاحظ (تحقيق هارون): ج٤، ص ٣-١٦، والحيوان: ج١، ص٩ .

30 انظر: الجاحظ، الحيوان: ج١، ص٩-١٠ .

31 انظر: المصدر نفسه: ج١، ص١١ .

32 انظر: المصدر نفسه: ج١، ص١١ .

33 انظر: المصدر نفسه: ج١، ص١١ .

34 انظر: المصدر نفسه: ج١، ص١١-١٢ .

35 انظر: المصدر نفسه: ج١، ص٩، ج٤، ص٢٨، والنديم، أبو الفرج، محمد بن أبي يعقوب (ت ٤٣٨هـ/١٠٤٦م): الفهرست، نشره: يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م. ص٢٩٤ .

36 انظر: الجاحظ، رسائل الجاحظ (تحقيق هارون): ج ٣، ص ٣٠١-٣٥١، والحيوان: ج١، ص٩، ج٤، ص٢٨، والنديم، الفهرست: ص٢٩٤ .

37 انظر: النديم، الفهرست: ص٢٩٥، وياقوت الحموي، معجم الأدباء: ج٥، ص٢١١٩ .

38 انظر: الجاحظ، الحيوان: ج١، ص٢١٧، ج٢، ص١٣٩، ج٤، ص٨٥، ٤٣٢، ج٥، ص٤٠، ٣٢٧، ج٦، ص٢٦٩، ٢٧٠ .

39 انظر: المصدر نفسه: ج١، ص٥٥-٥٨، ج٣، ص ٣٦٥-٣٦٦، ج٤، ص٤٢٨، ٤٣٢، ٤٥٧، ج٦، ص٣٥٥ .

40 انظر: الجاحظ، أبو عثمان، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ/٨٦٩م): البخلاء، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، الطبعة الخامسة، القاهرة، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م. ص٢٣٧، والبيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، الطبعة الخامسة، القاهرة، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م. ج٣، ص٥-١٢٤ .

41 انظر: الجاحظ، الحيوان: ج٧، ص٧ .

42 انظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء: ج٣، ص١٤٠٦ .

43 انظر: ابن الجوزي، أبو الفرج، جمال الدين، عبدالرحمن بن محمد (ت٥٩٧هـ/١٢٠٠م): كتاب الضعفاء والمتروكين، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، بيروت، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م. ج٢، ص٢٢٣ . وابن منظور: أبو الفضل، جمال الدين، محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ/١٣١١م): لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت. (مادة جحظ)، والذهبي، شمس الدين، محمد بن أحمد (ت ٧٤٨هـ/١٣٤٧م): المغني في الضعفاء، تحقيق: نور الدين عتر، د.ن، د.م، د.ت. ج٢، ص٤٨١، وسير أعلام النبلاء: ج١١، ص٥٢٧، وابن حجر العسقلاني، أبو الفضل، أحمد بن علي (ت ٨٥٢هـ/ ١٤٤٨م)، لسان الميزان: دائرة المعارف العثمانية، الطبعة الأولى، حيدر آباد الدكن، ١٣٣٠هـ/ ١٩١٢م. ج٤، ص٣٥٥ .

44 انظر: القاضي الجرجاني، أبو الحسن، علي بن عبدالعزيز (ت ٣٩٢هـ/١٠٠٢م): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، د.ت. ص١٨٣-٤١١ . والعسكري، أبو هلال، الحسن بن عبدالله (ت ٣٩٥هـ/١٠٠٤م): كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مصورة عن الطبعة المصرية، المكتبة العصرية، صيدا، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م. ص١٩٦-٢٣٧، وابن رشيق، أبو علي، الحسن بن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ/١٠٦٣م): العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، الطبعة الأولى، بيروت، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م. ج٢، ص١٠٣٧-١٠٥٩ .

45 انظر: العسكري، كتاب الصناعتين: ص١٩٨، ٢٠٤-٢٠٥، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢٢٠، ٢٢٢، وابن رشيق، العمدة: ج٢، ص١٠٥٨-١٠٥٩ .

46 انظر: الجاحظ، أبو عثمان، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ/٨٦٩م): فصول مختارة، حققها وقدم لها: محمد محمود الدروبي، دار البشير، عمان، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م. ص١٠٠ .

47 انظر: محمد محمود الدروبي، رسالة جديدة للجاحظ في الهجاء، مجلة المنارة، جامعة آل البيت، المجلد الرابع، العدد الثالث، المفرق، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م. ص٦٣-٦٤ .

48 انظر: الجاحظ، فصول مختارة: ص١٠١-١٠٥ .

49 انظر: ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث: ص٥٩-٦٠ .

50 انظر: ابن الجوزي، كتاب الضعفاء والمتروكين: ج٢، ص٢٢٣، وابن منظور، لسان العرب (مادة جحظ)، والذهبي، المغني في الضعفاء: ج٢، ص ٤٨١، وسير أعلام النبلاء: ج١١، ص٥٢٧، وابن حجر العسقلاني، لسان الميزان: ج٤، ص٣٥٥ .

51 انظر: الأزهري، أبو منصور، محمد بن أحمد (ت ٣٧٠هـ/ ٩٨١م): تهذيب اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م. ج١، ص ٣٠ .

52 انظر: البغدادي، الفرق بين الفرق: ص١٧٥-١٧٨ .

53 المصدر نفسه: ص ١٧٧ .

54 انظر: العسكري، كتاب الصناعتين: ص١٩٧، وابن رشيق، العمدة: ج٢، ص١٠٣٩ . والتهانوي، محمد ابن علي (كان حيا ١١٥٨هـ/١٧٤٥م): كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق: علي دحروج، إشراف: رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م. ج١، ص٩٦٨ . وبدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، دار المنارة- جدة، ودار ابن حزم- بيروت، الطبعة الرابعة، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م. ص٢٨١-٢٨٣، وأحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م. ج٢، ص٤٦-٤٧ .

55 ابن الأثير: أبو الفتح، ضياء الدين، نصر الله بن محمد (ت ٦٣٧هـ/١٢٩م): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصورة عن الطبعة المصرية، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١١هـ/ ١٩٩٠م. ج٢، ص ٣٦٦، وبدوي طبانة، معجم البلاغة العربية: ص٢٨٣ .

56 سامح كريم، الحيوان بين أرسطو والجاحظ، مجلة العربي، العدد ٥٣٦، الكويت، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م. ص٦٢ .

57 انظر: الجاحظ، الحيوان: ج٧، ص٣٧١-٣٧٢ (فهرس الأعلام).

58 انظر: المصدر نفسه: ج٢، ص٥٥، ج٣، ص١٣٧، ٥١٣، ج٥، ص٣٦٥، ٥٠٢، ج٦، ص ٤٤١، ج٧، ص١٨٤، ٢٢٦ .

59 انظر: المصدر نفسه: ج٧، ص١٣٩٣ (فهرس الأعلام).

60 سامح كريم: الحيوان بين أرسطو والجاحظ، مجلة العربي، العدد ٥٣٦ . ص٦٣، وعلي أبو ملحم، المناحي الفلسفية عند الجاحظ: ص١٥٢-١٥٣ .

61 وصف يطلقه الجاحظ على أرسطو طاليس.

62 الجاحظ، الحيوان: ج١، ص١٨٥ .

63 انظر: المصدر نفسه: ج١، ص٧٥-٧٩، ج٢، ص٥٢، ج٦، ص١٩ .

64 الجري: الوكيل، انظر: ابن منظور، اللسان: (مادة جرا).

65 الجاحظ، الحيوان: ج١، ص٧٦-٧٧ .

66 المصدر نفسه: ج٢، ص٥٢ .

67 انظر: مقدمة تحقيق الحيوان: ج١، ص١٨-٢٤ .

68 انظر: وديعة طه النجم، منقولات الجاحظ عن أرسطو في كتاب الحيوان (نصوص ودراسة)، منشورات معهد المخطوطات العربية، الطبعة الأولى، الكويت، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م. ص ٩٩-٢٥١ .

69 ابن الجراح، من اسمه عمرو من الشعراء: ص٢٠٥ .

70 المصدر نفسه: ص٢٠٥-٢٠٦ .

71 الشريف المرتضى، الأمالي: ج١، ص١٩٧ .

72 انظر: ابن عساكر، تاريخ دمشق: ج٤٥، ص٤٤٠ .

73 انظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء: ج٥، ص٢١٠٥ .

74 الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد: ج١٢، ص٢١٥-٢١٦ .

75 انظر: الهمذاني، بديع الزمان، أحمد بن الحسين (ت ٣٩٨هـ/١٠٠٨م): المقامات، شرح: محمد عبده، دار المشرق، الطبعة الثانية، بيروت، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م. ص٧٥-٧٦ . وابن سنان الخفاجي، أبو محمد، عبدالله بن محمد (ت ٤٦٦هـ/١٠٣٧م): سر الفصاحة، تحقيق: علي فودة، مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، القاهرة،

١٤١٤هـ/١٩٩٤م. ص١٩٧ . وابن عبد البر، أبو عمر، يوسف بن عبدالله القرطبي (ت ٤٦٣هـ/١٠٧٠م): جامع بيان العلم وفضله، راجعه وصححه: عبدالرحمن حسن محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م. ص٧١-٧٢ . وابن نباتة، جمال الدين، محمد بن محمد (ت ٧٦٨هـ/١٣٦٦م): سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م. ص٢٥٠.

76 خليل مردم، الجاحظ، مكتبة عرفة، دمشق، ١٣٤٩هـ/١٩٣٠م. ص٤٨ .

77 انظر: الهمذاني، المقامات: ص ٧٥-٧٦ .

78 انظر: الآبي، أبو سعد، منصور بن الحسين (ت ٤٢١هـ/١٠٣٠م): نثر الدر، تحقيق: محمد علي قرنة ورفاقه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨ . ج٣، ص٢٠٣-٢٠٤، والشريف المرتضى، الأمالي: ج١، ص١٨٢-١٨٣، والخطيب البغدادي، تاريخ بغداد: ج٣، ص١٧٥-١٧٦، وياقوت الحموي، معجم الأدباء: ج٥، ص٢١٠٦-٢١٠٧، والعمري، ابن فضل الله، أحمد بن يحيى (ت ٧٤٩هـ/١٣٤٨م): مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، طبع بالتصوير عن مخطوطة أحمد الثالث المحفوظة بإستطنبول رقم (٤/٢٧٩٧)، إصدار: فؤاد سزكين، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، فرانكفورت، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م. ج٧، ص٣١٣-٣١٤ . وأنور أبو سويلم، أبو العيناء، دار عمار، الطبعة الأولى، عمان، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م. ص ١٤٨، ١٨٥-١٨٦ .

79 انظر: الجاحظ، رسائل الجاحظ (تحقيق هارون): ج١، ص٣٥٠ .

80 انظر: المصدر نفسه: ج١، ص٣٥٠ .

81 انظر: المصدر نفسه: ج١، ص٣٥٠ .

82 انظر: المصدر نفسه: ج١، ص٣٥٠ .

83 انظر: المصدر نفسه: ج١، ص٣٥٠ .

84 عمر الدقاق، ملامح النثر العباسي، دار الشرق العربي، بيروت، د.ت. ص١٧٣ .

85 انظر: المسعودي، أبو الحسن، علي بن الحسن (ت ٣٤٦هـ/٩٥٧م): التنبيه والإشراف، مكتبة الهلال، بيروت، ١٤٠١هـ/١٩٨١م. ص٨٢-٨٣ .

86 انظر: القلقشندي، أبو العباس، أحمد بن علي (ت ٨٢١هـ/١٤١٨م): صبح الأعشى في صناعة الإنشا، نشره: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م. ج١٤، ص٤٥٠ .

87 النديم، الفهرست: ص٥٤٦ .

88 انظر: الإربلي، كشف الغمة: ج١، ص٥٨-٦١، والجاحظ، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ/٦٨٩م): مجموع رسائل الجاحظ، تحقيق: محمد طه الحاجري، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م. ص٦١-٦٧، ومحمد محمود الدروبي: آثار الجاحظ (دراسة توثيقية)، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، عمان، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م. ص١٨٥-١٨٦ .

89 محمد محمود الدروبي، آثار الجاحظ (دراسة توثيقية): ص١٨٠-١٨١ .

90 انظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء: ج٥، ص٢١١٧، ٢١١٩، والصفدي، صلاح الدين، خليل بن أيبك (ت ٧٦٤هـ/١٣٦٢م): الوافي بالوفيات، نسخة خطية محفوظة في مكتبة أحمد الثالث بإستانبول، رقم (٢٩٢٠). ج٢٣، الورقة ٥٧، ٥٨ .

91 انظر: النديم، الفهرست: ص٢٩٣، ٢٩٥ .
92 انظر: حمد بن عبدالله العويشق، كتاب الآمل والمأمول منحول للجاحظ، كلية اللغة العربية، جامعة الملك سعود، الجزء الثالث، الرياض، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م. ص٢٧٣-٢٨٢، وإبراهيم السامرائي، كتاب الآمل والمأمول المنسوب للجاحظ، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، السنة السابعة، العددان: الثالث والعشرون والرابع والعشرون، عمان، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م. ص١٣٧-١٥٣، ومحمد محمود الدروبي، آثار الجاحظ (دراسة توثيقية): ص١٨٣-١٨٥ .
93 انظر: الجاحظ، مجموع رسائل الجاحظ (تحقيق الحاجري): ص٦١-٦٢، ومحمد محمود الدروبي، آثار الجاحظ (دراسة توثيقية): ص١٨٥-١٨٦ .
94 انظر: حسن السندوبي، أدب الجاحظ، المطبعة الرحمانية، القاهرة، ١٣٥٠هـ/١٩٣١م. ص١٤٥-١٥٣، وكارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية: عبدالحليم النجار ورفاقه، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م. ج٣، ص١٢٦-١٢٧، ومحمد محمود الدروبي، آثار الجاحظ (دراسة توثيقية): ص١٨٦-١٨٩ .
95 انظر: الجاحظ، أبو عثمان، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ/٨٦٩م): التاج في أخلاق الملوك (منسوب)، تحقيق: أحمد زكي، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٣٣٢هـ/١٩١٤م. ص٢٢١-٢٢٦، والسندوبي، أدب الجاحظ: ص١٥٢، ومحمد محمود الدروبي، آثار الجاحظ (دراسة توثيقية): ص١٩٠-١٩١ .
96 انظر: محمد محمود الدروبي، آثار الجاحظ (دراسة توثيقية): ص١٩١-١٩٣.
97 انظر: المصدر نفسه: ص١٩٣-١٩٥ .
98 انظر: المصدر نفسه: ص١٩٥-١٩٦ .
99 انظر: المصدر نفسه: ص١٩٦-١٩٨ .
100 انظر: خليل مردم، الجاحظ: ص٣٩، وحسن السندوبي، أدب الجاحظ: ص١٥٣-١٥٥، ومحمد محمود الدروبي، آثار الجاحظ (دراسة توثيقية): ص١٩٨-٢٠٠.
101 انظر: محمد محمود الدروبي، آثار الجاحظ (دراسة توثيقية): ص٢٠١-٢٠٢.
102 انظر: المصدر نفسه: ص٢٠٢-٢٠٣ .
103 انظر: المصدر نفسه: ص٢٠٣-٢٠٤ .
104 انظر: حسن السندوبي، أدب الجاحظ: ص١٥٥-١٥٨، وكارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي : ج٣، ص١٢٧، ومحمد محمود الدروبي، آثار الجاحظ (دراسة توثيقية): ص٢٠٤-٢٠٦ .
105 ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث: ص٦٠ .
106 ابن منظور، لسان العرب: (مادة جحظ)، وابن حجر، لسان الميزان: ج٤، ص٣٥٧ .
107 انظر: ابن الجوزي، كتاب الضعفاء والمتروكين: ج٢، ص٢٢٣، وابن منظور: لسان العرب (مادة جحظ)، والذهبي، المغني في الضعفاء: ج٢، ص٤٨١، وسير أعلام النبلاء: ج١١، ص٥٢٧، وابن حجر، لسان الميزان: ج٤، ص٣٥٥ .
108 الذهبي، سير أعلام النبلاء: ج١١، ص٥٢٨ .
109 انظر: الجاحظ، رسائل الجاحظ (تحقيق هارون): ج٢، ص ٣-٢٣، ج٣، ص ٢٨٣-٣٠٠، وابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث: ص ٥٩-٦٠ .
110 انظر: محمد عبدالمنعم خفاجي، أبو عثمان الجاحظ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٤٠٢ هـ/ ١٩٨٢م. ص٢٧٧ .

111 انظر: ابن الجوزي، كتاب الضعفاء والمتروكين: ج٢، ص٢٢٣، وابن منظور، لسان العرب: (مادة جحظ)، والذهبي، المغني في الضعفاء: ج٢، ص٤٨١، وسير أعلام النبلاء: ج١١، ص٥٢٧، وابن حجر، لسان الميزان: ج٤، ص٣٥٥ .

112 انظر: الأزهري، تهذيب اللغة: ج١، ص٣٠ .

113 انظر: ابن منظور، لسان العرب: (مادة جحظ).

114 الذهبي، سير أعلام النبلاء: ج١١، ص٥٢٨ .

115 ابن عساكر، تاريخ دمشق: ج٤٥، ص ٤٤١ .

116 انظر: الذهبي، المغني في الضعفاء: ج٢، ص٦٢٥، وابن حجر، لسان الميزان: ج٤، ص ٣٤٦، وأنور أبو سويلم، أبو العيناء: ص٣٦-٣٧ .

117 الصفدي، صلاح الدين، خليل بن أيبك (ت ٧٦٤هـ/ ١٣٦٢م): نكت الهميان في نكت العميان، نشره: أحمد زكي، المطبعة الجمالية، القاهرة، ١٣٢٩هـ/١٩١١م. ص ٢٦٥.

118 انظر: ابن حجر، لسان الميزان، ج٤، ص ٣٥٦ .

119 انظر: المصدر نفسه: ج٤، ص ٣٤٦ .

120 انظر: الذهبي، المغني في الضعفاء: ج٢، ص ٢٦٥، وابن حجر، لسان الميزان: ج٥، ص ٣٤٤، ٣٤٦ .

121 انظر: الآبي، نثر الدر: ج٣، ص١٩٥-٢١٨، وأنور أبو سويلم، أبو العيناء: ص١١٩-٢١٤ .

122 انظر: ابن حجر، لسان الميزان: ج٤، ص٣٥٦ .

123 انظر: الجاحظ، رسائل الجاحظ (تحقيق هارون): ج٣، ص٢٢٤، ٢٣٦-٢٤١، ٣٥٦، ٢٥٧-٢٥٩، ٢٦٢، ٢٦٥-٢٦٦، ج٤، ص١٩، وكتاب الأخبار، تحقيق: امتياز علي عرشي، مجلة المجمع العلمي الهندي، المجلد التاسع، العددان: الأول والثاني، الهند، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م. ص١٩٠-١٩٦ .

124 انظر: الخياط، أبو الحسين، عبد الرحيم بن محمد المعتزلي (ت بعد ٣٠٠هـ/ بعد ٩١٢م): الانتصار والرد على ابن الروندي الملحد، نشره: نيبرج، ونقله إلى الفرنسية: ألبير نصري نادر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م. ص١١١.

125 انظر: الجاحظ، رسائل الجاحظ (تحقيق هارون): ج٣، ص٢٢١-٢٨١ .

126 الذهبي، سير أعلام النبلاء: ج١١، ص٥٣٠ .

127 ابن حجر، لسان الميزان: ج٤، ص٣٥٧ .

128 انظر: ابن الجوزي، كتاب الضعفاء والمتروكين: ج٢، ص٢٢٣ . والذهبي، المغني في الضعفاء: ج٢، ص٤٨١ .

129 ابن حزم، الفصل في الملل والأهواء والنحل: ج٢، ص١٦٢ .

130 ابن حجر، لسان الميزان: ج٤، ص٣٥٦ .

131 الذهبي، سير أعلام النبلاء: ج١١، ص٥٢٧ .

132 المصدر نفسه: ج١١، ص٥٣٠ .

133 ابن حجر، لسان الميزان: ج٤، ص٣٥٥ .

134 انظر: التنوخي، أبو علي، المحسن بن علي (ت ٣٨٤هـ/٩٩٤م): نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تحقيق: عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، ١٣٩١-١٣٩٣هـ/١٩٧١-١٩٧٣م. ج٧، ص٥٢، والخطيب البغدادي، تاريخ بغداد: ج١٢، ص٢١٧، وابن عساكر، تاريخ دمشق: ج٤٥، ص٤٤١، وابن حجر، لسان الميزان: ج٤، ص٣٥٥ .

135 انظر: ابن حجر، لسان الميزان: ج٤، ص٣٥٦ .

136 انظر: ابن أبي عون، إبراهيم بن محمد (ت ٣٢٢هـ/٩٣٤م): الأجوبة المسكتة، تحقيق: مي أحمد يوسف، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م. ص٢٩ . والشريف المرتضى، الأمالي: ج١، ص٢٨٦ .

137 انظر: الجاحظ، الحيوان: ج٤، ص٤٤٧-٤٤٨، والشريف المرتضى، الأمالي: ج١، ص١٢٧- ١٤٨، وابن خلكان، وفيات الأعيان: ج٢، ص١٥١، وابن حجر، لسان الميزان:ج٢، ص٣٥٣، ج٣، ٣٦٦، وفاروق عمر فوزي، العباسيون الأوائل: دار مجدلاوي، الطبعة الأولى، عمان، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م. ج٢، ص٤٧٦-٤٨٧، وحسين عطوان، الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول: دار الجيل، بيروت، د.ت. ص٢٩-١٤٦، وعاطف شكري أبو عوض، الزندقة والزنادقة، دار الفكر، عمان، د.ت. ص١٧٣-١٩٣ .

138 انظر: فاروق عمر فوزي، العباسيون الأوائل: ج٢، ص٤٧٣ . ودائرة المعارف الإسلامية، أصدرها بالعربية: أحمد الشنتاوي ورفاقه، دار المعرفة، بيروت، د.ت. ج١٠، ص٤٤٠-٤٤٦ (مادة زنديق).

139 انظر: خليل مردم، الجاحظ: ص٤٣ .

140 ابن أبي عون، الأجوبة المسكتة: ص٢٩، والشريف المرتضى، الأمالي: ج١، ص٢٨٦ .

141 المرزباني، أبو عبيدالله، محمد بن عمران (ت ٣٨٤هـ/٩٩٤م): معجم الشعراء، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠م. ص٣٧٥، وياقوت الحموي، معجم الأدباء: ج٥، ص٢١٠٦ .

142 انظر: المرزباني، معجم الشعراء: ص٣٧٥، الحاشية ٢ .

143 انظر: التوحيدي، البصائر والذخائر: ج٧، ص٤٧-٤٨، وابن نباتة، سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون: ص٢٥٢ .

144 انظر: ابن حجر، لسان الميزان: ج٤، ص٣٥٦ .

145 ابن خلكان، وفيات الأعيان: ج٢، ص١٥١ .

146 انظر: الجاحظ، البيان والتبيين: ج٣، ص٥-١٢٤ .

147 انظر: الجاحظ، البخلاء: ص٢٣٧ .

148 الجاحظ، البيان والتبيين: ج٣، ص٢٩-٣٠ .

149 انظر: الجاحظ، الحيوان: ج١، ص٩ . والنديم، الفهرست: ص٢٩٤ .

150 انظر: النديم، الفهرست: ص٢٩٥ . وياقوت الحموي، معجم الأدباء: ج٥، ص٢١١٩ .

151 انظر: النديم، الفهرست: ص٢٩٤، وياقوت الحموي، معجم الأدباء: ج٥، ص٢١١٨ .

152 انظر: الجاحظ، رسائل الجاحظ (تحقيق هارون): ج٣، ص٢٢١-٢٨١ .

153 انظر: المصدر نفسه: ج٣، ص٣٠١-٣٥١ .

154 المصدر نفسه: ج٤، ص٤٣٢ .

155 المصدر نفسه: ج٢، ص٢٠٤ .

156 انظر: الجاحظ، الحيوان: ج١، ص٥٧ .

157 المصدر نفسه: ج١، ص٥٧-٥٨ .

158 الجاحظ، رسائل الجاحظ (تحقيق هارون): ج٣، ص٣٢٠ .

159 انظر: الجاحظ، الحيوان: ج٦، ص٣٥٥ .

160 انظر: الجاحظ، رسائل الجاحظ (تحقيق هارون): ج٣، ص٢٥٠، ٢٥٢، ٣١٤، ٣٢٠، ٣٢٤ .

161 انظر: الجاحظ، الحيوان: ج٤، ص٤٤٢-٤٤٣، ج٥، ص٤٦-٤٧ .

162 انظر: المصدر نفسه: ج٤، ص٨١، ٤٢٧-٤٣٦ .

163 انظر: المصدر نفسه: ج٤، ص٤٤٣-٤٥٤ .

164 انظر: المصدر نفسه، ج٤، ص٤٤٧-٤٤٨ .

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 35 أبريل - يونيو 2007

شروح البيت والقصيدة في الأدب العربي ... محاولة في التصنيف

د. أحمد رزيق(*)

لقد مر عمل الشروح بمراحل، تدرج فيها من الولادة والنشأة إلى النضج والاكتمال، وانتقل من الحضور العرضي الهامشي إلى الحضور القصدي المركزي، ومن المستوى الجزئي الذي يمثل البيت فيه متن الانطلاق إلى المستوى الشامل الذي يتحول معه الديوان كله إلى متن يشتغل عليه الشرح، وتحول من تنويع مصادر المتن الشعري إلى توحيدها والارتباط بشاعر بعينه.

إن الدارس وهو يتحسس هذه التحولات التي طرأت على عمل الشروح، لا شك في أنه سيضع يده على مجموعة من الصور والأشكال التي اتخذها عمل الشروح على اختلاف المراحل، وهي الصور والأشكال التي تلاحقت وتوالت حينا فمثلت مظاهر تجديد وتحول، وتساكنت أحيانا أخرى، فجسدت اختلاف مواقع الشراح وتنوع منطلقاتهم ومشاربهم ورؤاهم.

وقبل تحديد صور الشروح وأنواعها، يحسن بنا الوقوف على ما أثبته الدارسون في هذا الجانب.

يميز الدكتور أحمد جمال العمري في شروح الشعر بين نوعين اثنين تحكمت في اختلافهما طبيعة اهتمام الشارح وتكوينه العلمي، وكذا مقصدية الشرح واختلاف المتن الشعري المشروح، فأما النوع الأول فهو الشروح التقريرية اللغوية، وأما النوع الثاني فهو الشروح التصويرية الفنية «واهتموا في النوع الأول بالدرجة الأولى بالنواحي التعليمية، لذلك جعلوه (الشرح) معرضا لكل الجوانب التي تتصل باللغة وتصاريفها ونحوها واشتقاقها ولهجاتها. وكانت مادتهم الخصبة التي تفي بكل ذلك هي الشعر الجاهلي.. واهتموا في النوع

(*) أستاذ باحث من المغرب.

الثاني بجانب التعليم، بالنواحي الإمتاعية التذوقية بعناصرها الأدبية الفنية التصويرية... وكان أخصب موادهم الفنية في كل هذا هو الشعر المحدث وليد البيئة الحضرية المثقفة»[1]، وما ينبغي التنبيه إليه في سياق هذا التمييز هو أن تحديد النوعين لا يعني بالضرورة أن هناك شروحا أخرى اختصت برصد الجوانب الفنية التصويرية، وتغيت تحقيق التذوق الجمالي والإمتاع الفني، فشروح الشعر جامعة للصورتين معا، وكل شرح يحوي جانبا تقريريا لغويا وآخر فنيا تصويريا، والجانبان معا يتكاملان داخل الشرح ولا يتقاطعان. لكن هذا لا يمنع من التنصيص على أن النماذج الشرحية القديمة، خاصة منها تلك التي ارتبطت بالمرحلة الاولى أو المرحلة الثانية (مرحلة الرواة ومرحلة العلماء الرواة)، قد اتسمت إجمالا بالتركيز على اللغة وتصاريفها ونحوها واشتقاقها... كما أن الشروح الواردة ضمن الكتب العامة في النقد والبلاغة لم تخل هي الأخرى من تركيز على تلك الجوانب، وهذا ما جعل الدكتور العمري يشير إلى حضور هذا المنزع في الشرح، وما سوى ذلك، فإن الشروح راوحت في التركيز على هذا المنزع أو ذاك، وذلك انطلاقا - كما أسلفنا - من طبيعة اهتمام الشارح وتكوينه العلمي ومقصدية الشرح، فحينما نعرض لشرح ابن سيده فإن المنزع اللغوي المنطقي لا بد من أن يكون هو الملمح البارز في شرح صاحب المخصص، أما إذا انتقلنا إلى شرح أبي العلاء المعري، فإن المنزع الفني التصويري لا شك هو الذي يسود لأننا نكون حينها أمام شاعر شارح. والدكتور العمري يقيم تمييزه بين النوعين على أساس طبيعة المتن الشعري المشروح، وانتمائه الزمني، فكلما كانت الغاية تعليمية كان المتن الشعري الأنسب لتحقيق البغية هو الشعر الجاهلي، وبالتالي نكون أمام نوع من الشرح تصويري فني، يركز على إبراز جوانب الجمال في المتن من خلال الإيقاع أو من خلال الصور البلاغية... وهذا أمر غير سليم، ذلك أن جل الشروح المعروفة لا توسم بأحادية المنزع، أي أنها تقريرية لغوية فقط أو تصويرية فنية فقط. ولكن هذا لا يمنع من أن الشروح التي تعرض لمتن شعري درست لغته وصار معجم ألفاظه يشكل فضاء ملغزا بالنسبة إلى القارئ المتأخر، تركز بالدرجة الأولى على كشف الحجب الكثيفة التي تلقيها اللغة على المعاني، وهو أمر قد يستغرق جهد الشارح واهتمامه، مما يحول الشرح في جانب كبير منه إلى شرح ذي نزوع تقريري لغوي، وعلى العكس من ذلك فإن ديوان أبي تمام مثلا، الحافل بالتوظيفات البلاغية المتنوعة لن يضغط على شارحه باتجاه كشف غريب اللغة فيه، بقدر ما سيوجه اهتمامه بقوة نحو تتبع جوانب الجمال التي يؤسسها الطائي من خلال الصور الفنية الحاضرة في متنه بكثافة، مما سيجعل الشرح - في جانب كبير منه - ينحو منحى تصويريا فنيا.

إن المتن الشعري يتحكم بشكل كبير في تغليب هذا المنزع أو ذاك، لكن هذا لا يمنح الدارس سندا كافيا للفصل الصارم بين نوع تقريري لغوي ونوع تصويري فني.

ويقسِّم الدكتور رضوان الداية الشروح إلى أربعة أنواع وهي على التوالي[٢]:

- الشروح التعليمية العامة.
- الشروح الذوقية الجمالية.
- الشروح الخاصة.
- الشروح الأدبية الجامعة الملحقة بكتب تاريخ الأدب.

وبذلك يضيف الدكتور الداية إلى ما أورده الدكتور العمري نوعين آخرين من الشروح، هما الشروح الخاصة كشرح ابن بدرون لقصيدة البسامة لابن عبدون، وهو شرح سنعود إليه لاحقا حينما نقف على شروح القصائد، ويظهر من تسميتها بالشروح الخاصة أنها الشروح التي ترتبط بشاعر بعينه، أو تتخذ قصيدة معينة متنا لها، وسند هذا التخريج ما ساقه الداية من مثال «شرح قصيدة لابن بدرون» وإذا كان التخريج صائبا، فإن هذا النوع الخاص من الشروح يجمع بين ما هو ذوقي جمالي، أي أنه قد يحقق الغايتين معا، وبذلك يكون قد جمع بين النوعين.

والنوع الثاني من الشروح الذي يضيفه الدكتور الداية لتحديد الدكتور العمري هو الشروح الأدبية الجامعة الملحقة بكتب تاريخ الأدب، وهو الضرب من الشروح الذي لا يقتصر على قصيدة مفردة ومناوشة أبياتها بالشرح من جانب معين دون غيره، بل تتوسع فيه دائرة اهتمام الشارح لتعرض للديوان برمته، أو لأبيات وقصائد شعراء مختلفين، وذلك من جوانب مختلفة.

وبذلك يبقى أمر التصنيف، وتحديد أنواع الشروح، أمرين نسبيين تعتورهما جملة مآخذ، لعل أهمها:

- أنه لا يمكن التمييز في شروح الشعر خاصة بين شروح تقريرية لغوية وأخرى تصويرية فنية، فغالبا ما تتدخل الصورتان في الشرح، فيتكامل الجانب التقريري الذي يتم التركيز فيه على اللغة والنحو وغيرهما من العلوم، والجانب التصويري الفني، الذي يهتم بمكونات التركيب، خاصة منها البلاغية على تنوعها واختلافها.

- أن اعتماد البعد الوظيفي أساسا لتحديد أنواع الشروح، أمر يجر إلى مزالق، منها ما أسلفنا الإشارة إليه؛ فالقول إن الوظيفة المركزية التي ينهض بها هذا الشرح هي الوظيفة التعليمية لا يمثل بالضرورة مقدمة منطقية حاسمة للحكم بأن هذا الشرح أو ذاك هو شرح تقريري لغوي، كما أن القول إن الوظيفة المركزية لذاك الشرح هي وظيفة الإمتاع والتذوق لا يمثل بدوره مدخلا منطقيا لتصنيف الشرح ضمن الشروح الذوقية الجمالية، وذلك لما يحف بأمر تحديد الوظيفة المركزية في عمل من الأعمال من صعوبات، إذ كثيرا ما لا يتحقق التوافق بين أطراف معينة حول أي الوظائف ينهض بها متن من المتون، نلمس ذلك خاصة، حينما نجد أن الدكتور رضوان الداية نفسه قد صنف شرح ابن سيده لشعر أبي الطيب المتنبي ضمن

الشروح الذوقية الجمالية، وهو الأمر الذي لم يقره عليه غيره ممن تعاطوا مع شرح ابن سيده، والذين رأوا فيه تدقيق اللغوي وتحديدات المنطقي بدل التملي الفني الجمالي.

- كما تتسم تحديدات الدكتور الداية بالتداخل، وذلك أن الشروح الخاصة، ومنها النموذج الذي أورده عنها، قد تستحضر الصورتين السالفتين، الصورة التعليمية العامة والصورة الذوقية الجمالية، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الشروح الأدبية الجامعة، فهي بدورها لا تخلو من تقرير وتعليم، كما أنها لا تخلو من تتبع لمكامن الجمال الفني في متن من المتون.

وإذا كان أمر الاهتمام بتصنيف الشروح، وتحديد أنواعها أمرا عزيزا، لم توله الدراسات المنجزة في الشروح حقه، وحتى وإن عرضت له فإنما تعرض له بشكل عابر، فإن العمل على تحديد تصنيف معين يبقى أمرا مطلوبا.

ويمدنا الحصر المرحلي لتطور عمل الشروح بالأرضية والمنطلق وبالمادة الضرورية التي تيسر أمر التصنيف. خاصة إذا وقفنا على تطور الشروح وصور انتقالها من المرحلة الأولى، مرحلة الرواة، إلى المرحلة الثانية، مرحلة العلماء الرواة، إلى صورتها في القرنين الرابع والخامس الهجريين، إلى ما آلت إليه في عصر النهضة... ووقفنا على النقلات النوعية التي حققها عمل الشروح، بتحول الاهتمام من البيت إلى الديوان، ومن الشرح العرضي إلى الشرح المقصود لذاته، كل ذلك يدفعنا إلى تصنيف الشروح وفق الصورة التالية:

١- شروح البيت والبيتين

وهي شروح متفرقة في كتب النقد والبلاغة والأدب والنحو وغيرها، وسنعتمد في متابعتها على التقسيم الذي أورده الدكتور أمجد الطرابلسي للمصنفات العربية [٣] فهي حاضرة في:

١-١- كتب الطبقات والتراجم

من ذلك ما نجده مثلا في «الشعر والشعراء» لابن قتيبة الدينوري، فهو يشرح البيتين التاليين:

أَلَمْ تَرَ الشَّمْسَ حلّت الحَمَلا
وقامَ وزنُ الزَّمانِ فاعْتَدَلا
وغَنَّت الطَّيْرُ بعدَ عُجمتِها
واسْتَوْفَت الخمرُ حولَها كَمَلا

يقول: «وكان بعضهم يذهب إلى أنه أراد أن للخمر حولا منذ جرى الماء في العود، وجعل ذلك الماء هو الخمر، لأنه يصير عنبا فيعصر، وهذا قول لولا أن الماء يجري في العود قبل حلول الشمس برأس الحمل بمدة طويلة، والذي عندي فيه، أن الهاء في قوله «حولها» كناية

عن الشمس لا عن الخمر، كأنه قال: واستوفت الخمر حول الشمس كملا، وقد تقدم ذكر الشمس في البيت الأول، فحسنت الكناية عنها، ومعنى استيفائها حول الشمس، أن الله تبارك وتعالى خلق الفلك والنجوم والشمس برأس الحمل، والنهار والليل سواء، والزمان معتدل في الحر والبرد، فكلما حلت الشمس برأس الحمل فقد مضت سنة للعالم، فقد استوفت الخمر حول الشمس كملا، وإن هي لم يأت لها حول نفسها، وإنما أراد الشرب يطيب في هذا الوقت لاعتدال الزمان وتفتح الأنوار وتفجر المياه وغناء الطير في أفنان الشجر»[٤].

ولمحمد بن سلام الجمحي وقفات شرحية في طبقاته، نسوق منها تعليقه على قول معاوية الضبي:

فَهَذا مكاني أوْ أرَى القَار مُغْربا
وحتَّى أرى صُم الجِبال تَكلّمُ

«يريد أنه لا يبرحها أبدا، كما أن القار لا يكون مغربا، والجبال لا تكلم، وقد تقول العرب؛ حتى يكون كذا وكذا، لما لا يكون أبدا، (فيقولون حتى تطلع الشمس من مغربها)»[٥].

ويقول صاحب اليتيمة شارحا البيت التالي:

كلُّ دمعٍ يسيلُ مِنْهَا عَليْهَا
وبفكِّ اليَدَيْن عنْها تخلى

«أي، كل من أبكته الدنيا فإنما يبكي لفوت شيء منها، ولا يخليها الإنسان قسرا بفك يديه»[٦]. ويقول أيضا في معرض شرحه للبيت التالي:

سالم أهل الوداد بعدهُمُ
يسلم للحزن لا لتخليد

«أي إذا مات الصديق يسلم صديقه للحزن لا للخلود، لأن كلا ميت»[٧].

ويقول شارحا البيت الذي يلي البيت السابق:

فَما ترجى الخلودَ من زمنٍ
أحمدُ حاليه غيرُ مَحْمُود

«أي أحمد حاليك أن تبقى مع صديقك، وهو مع ذلك غير محمود لتعجيل الحزن وانتظار الأجل»[٨]

انطلاقا من نصوص كل من ابن قتيبة وابن سلام والثعالبي نستخلص الملامح والسمات التالية، والتي ميزت الشروح الواردة في كتب الطبقات والتراجم:

- فهي أولا تنطلق من البيت المفرد كوحدة فنية جوهرية في الشرح، ولا تتعامل مع النص الشعري في جملته، وبذلك فطريقة «هؤلاء العلماء في الشرح، إنما كانت تعنى أساسا بالجزيئات، وتهتم بها دون اهتمام بالكليات، بمعنى أنها لا تهتم بالقصائد كوحدة فنية موضوعية، ولا تهتم

بمقصد الشاعر أو منحاه الأدبي، أو مذهبه الفني، ولا تتناول طريقته في النظم أو تجربته الشعورية الخاصة، إنما الوحدة الفنية عندهم هي وحدة البيت، بل هي الاهتمام بجزء أو بلفظة من البيت»(٩)، وهو الأمر الذي يمكن تسجيله على النماذج الشرحية المقدمة، فهي كما أسلفنا، تتخذ البيت المفرد قاعدة الشرح ومنطلقه. ولعل الأمر مرتبط بالخلفية النقدية الموجهة للنقد والنقاد في تلك الفترة، والمتمثلة في اعتبار البيت وحدة مستقلة.

- تتسم النماذج الشرحية - كذلك - بأنها تركز على المعنى أولا وأخيرا، فنموذج ابن قتيبة يستهل بالإشارة إلى معنى البيتين، ونموذج ابن سلام يركز بدوره على المعنى، بل يذهب لتخريج المعنى المراد وفق المتداول من قول العرب، وأبو منصور الثعالبي لا يركز إلا على المعنى... فالمعنى يشكل حجر الزاوية في اهتمامات الشرح الوارد في كتب الطبقات والتراجم.

- مع ابن قتيبة خاصة نلمس أولا حضورا للبعد السجالي المتمثل في إيراد رأي الآخر ومناقشته، وتقديم البديل، وهو الملمح الذي سيتقوى ويظهر بشكل لافت وبارز في الشروح المكتملة اللاحقة، التي أضحى البعد السجالي فيها مكونا أساسيا من مكونات الشرح، فالشارح يورد آراء من سبقوه في جانب من جوانب المتن المشروح، سواء أكان معنى أم لغة أم نحوا أم بلاغة أم عروضا... ثم يعرض بعدها لما يراه صوابا أو تخريجا سليما للمسألة. ونلمس ثانيا في نموذج ابن قتيبة حضورا لإشارات ترتبط بالكناية والتقديم والتأخير، وهي سمة من سمات الشروح الواردة في كتب الطبقات والأخبار، ذلك أنها كما أسلفنا، تتخذ من البيت المفرد قاعدة ومنطلقا للشرح، فلا تهتم فيه بالإضافة إلى المعنى إلا بجزئية معينة أو لفظة من البيت. وقد مثلت مثل هذه اللفتات الفنية الجمالية أو اللغوية التركيبية بداية لما ستتسم به الشروح المكتملة لاحقا، من استفاضة وتوسع في عرض مسائل وقضايا ترتبط بهذا الجانب أو ذاك.

- وتتسم النماذج الشرحية كذلك بالاختصار والتركيز الشديدين، فالمعنى يقدم بطريقة مركزة مختصرة، والإشارات التركيبية ترد بدورها مختزلة ومركزة.

ولعل سبب هذا الضغط والتركيز مرتبط بطبيعة المنطلق والمتن الذي يتسم بدوره بهذه السمة، فما دام المتن هو البيت المفرد فلا متسع ينفتح أمام الشارح يمكنه من التوسع والاستطراد.

- ومطالعة كتب الطبقات والتراجم تكشف كذلك عن قلة ورود هذه النماذج الشرحية فيها، وندرة الاحتفاء بها، مما يدفع إلى الحكم بأن الاهتمام بشرح الأبيات في كتب الطبقات والتراجم لم يكن مقصودا لذاته، أكثر مما هو عرضي تمليه سياقات نصية معينة فقط.

١-٢- الكتب العامة في النقد والبلاغة

ومنها «عيار الشعر» لابن طباطبا وكتاب «الصناعتين» لأبي هلال العسكري و«العمدة» لابن رشيق و«منهاج البلغاء» لحازم القرطاجني و«البديع» لابن المعتز، و«أسرار البلاغة» للجرجاني و«البديع» لابن منقذ.

وقد ضمت هذه المؤلفات شروحا نقف على سماتها العامة بعد عرض النصوص التالية:
يقول ابن طباطبا العلوي شارحا بيت امرئ القيس:

نظرتُ إليـهــا والنجُـومُ كـأنَّهــا
مـصـابيحُ رهبـانٍ تشبُّ لقـفـالِ

«فشبه النجوم بمصابيح رهبان لفرط ضيائها وتعهد الرهبان لمصابيحهم، وقيامهم عليها لتزهى إلى الصبح، فكذلك النجوم زاهرة طول الليل، وتتضاءل للصباح كتضاؤل المصابيح له، وقال «تشب لقفال» لأن أحياء العرب كالبادية إذا قفلت إلى مواضعها التي تأوي إليها من مصيف إلى مشتى، ومن مشتى إلى مربع، أوقدت نيرانا على قدر كثرة منازلها وقلتها، ليهتدوا بها، فشبه النجوم ومواقعها من السماء بتفرق تلك النيران واجتماعها في مكان بعد مكان على حسب منازل القفال من أحياء العرب، ويهتدى بالنجوم كما يهتدي القفال بالنيران الموقدة لهم»[١٠].

وفي بديع ابن منقد نجد وقفات شرحية عدة، نقتبس منها وقوفه على قول الفرزدق:

فلو كنت ضـبـيِّـا عـرفت قـرابتي
ولكن زنجـيًّـا عظيمَ المشـافـرِ

يقول: «استعار المشافر للإنسان، وإنما هي للجمال لا للرجال، والحجة عن الفرزدق أنه لم يجهل ذلك، لكنه أراد هذا اللفظ ليكون أبلغ في الهجاء، لأنه قال: ولكن زنجيا، والزنجي عادته أن تكون شفتاه غليظتين، كمشافر الجمل في الغلظ، فأزال ذكر المشبه وذكر المشبه به، وهذا من المبالغة»[١١].

ونكتفي بهذين النموذجين الشرحيين المأخوذين من نمط معين من الكتابة والتأليف هو الكتب العامة في النقد والبلاغة، لنسجل الملاحظات التالية:

- يتراجع الاهتمام بالمعنى في مثل هذه المصنفات، ليحتل المرتبة الأخيرة، وذلك إن لم يغب كلية، هذا نقيض ما وقفنا عليه في كتب الطبقات والتراجم، التي كانت تبوئ المعنى صدارة الشرح، فابن طباطبا يرجئ الإشارة إلى المعنى حتى النهاية، وأسامة بن منقذ يورده بشكل عام ومجمل، يلمس من خلال شرح الصورة الفنية.

- ولعل سبب تراجع الاهتمام بالمعنى في هذا الضرب من المصنفات مرتبط بطبيعتها وبالمقصدية العامة التي توجهها. فبحكم أنها كتب عامة في النقد والبلاغة، فإنها ستنصرف إلى الاهتمام بالأدوات التي تسهم في تشكيل المعنى وبلورته من لفظ أو تشبيه أو استعارة أو كناية أو تقديم وتأخير.

- حضور الاهتمام بجزئية معينة داخل البيت الشعري، فابن منقذ يركز على لفظ المشافر، وابن طباطا يركز على التشبيه... وقد أسلفنا القول في أن ما يملي حضور الاهتمام الجزئي هو طبيعة المتن المشروح، الذي هو البيت المفرد المحدود الأفق.

- يحتفي النصان معا بالجانب الفني التصويري، يلاحظ ذلك من خلال اهتمام كل من ابن طباطبا العلوي وأسامة بن منقذ بالوقوف على التشبيه والاستعارة في البيتين المشروحين، ويكاد هذا الملمح يطرد بالنسبة إلى المؤلفين، وإلى كل المصنفات العامة في النقد والبلاغة.

- حضور الأحكام، ويظهر ذلك خاصة في إشارة ابن منقذ، الذي يختتم وقفته بقوله «وهذا من المبالغة»، وحضور الأحكام النقدية في هذه الكتب هو حضور باهت ومتفرق، ويسبح في العموميات. وغالبا ما تصاغ هذه الأحكام بطريقة مختزلة تمثل التركيز النهائي والنتيجة المختصرة لمجموعة من المقدمات والتحديدات، وما ينبغي الإشارة إليه، هو أن الحكم النقدي في هذه الكتب، وإن اتسم بالعمومية والتركيز، فإنه لا يخلو من تعليل وإن قل. وهو ما مثل بداية وإرهاصا لحضور الأحكام النقدية المعللة في كتب الشرح اللاحقة.

- وتبقى السمات نفسها، المشار إليها مع كتب الطبقات والتراجم، حاضرة حتى في هذه الكتب، مما يشف عن أن المؤلف لم يكن يقصد الشرح قصدا.

١ - ٣ - الكتب الخاصة في النقد

ولم تخل هذه الكتب بدورها من شروح للشعر، بل إنها تحظى أكثر من غيرها بتخصيص حيز أوسع للشروح وذلك بحكم طبيعتها.

يقول الآمدي في سياق وقوفه على بيت الخنساء:

ترتع ما رتعت حتى إذا ذَّكرتَ
فإنَّما هي إقبالٌ وإدْبَارُ

«فجعلت الناقة هي الإدبار والإقبال، لأن ذلك كثر منها، وإن شئت كان المعنى؛ ذات إقبال وإدبار، فأقمت المضاف إليه مقام المضاف، فهذه طريقة الوصف بالمصادر»(١٢). ويقول في معرض وقوفه على أخطاء أبي تمام:

«ومن خطئه قوله:

الودّ للقُربى ولكن عرْفَهُ
للأبْعد الأَوْطَانِ دونَ الأقْرَب

لأنه نقص الممدوح مرتبة من الفضل، وجعل وده لذوي قرابته ومنعهم عرفه، وجعله في الأبعدين دونهم، ولا أعرف له في هذا عذرا يتوجه. وقد عارضني في معنى هذا البيت غير واحد ممن ينتحل نصرة أبي تمام، فقال بعضهم: إن العرف ما يتبرع به الإنسان، فلذلك جعله في الأباعد، فأما الأقارب فإن برهم وصلتهم من الحقوق الواجبة اللازمة، قلت: إن كنت تريد الحقوق التي تلزم وتجب من طريق الحكم، فإن ذلك إنما هو للآباء والأجداد والأمهات والأولاد والأعمال والأخوال والإخوة والأخوات، إذا كانوا فقراء محتاجين»(١٣).

ويقول الآمدي مبرزا التوظيف الاستعاري في بيت طفيل الغنوي:

وجـــعلتُ كُــورِي فـــوقَ ناجــيـــةٍ
يقـــتـــاتُ شـــحمَ سنامِــهَــا الرَّحلُ

«لما كان شحم السنام من الأشياء التي تقتات، وكان الرحل أبدا يتخونه وينتقص منه ويذيبه، كان جعله إياه قوتا للرحل من أحسن الاستعارات»[١٤].

من خلال النماذج الشرحية المستقاة من الموازنة نستنتج ما يلي:

- إن البيت المفرد لا يزال هو منطلق الشرح وقاعدته الأثيرة، وذلك إيمانا من النقاد بأن الوحدة الفنية هي وحدة البيت، وأن كل بيت يستقل ببنائه وصوره وإيحاءاته ومعناه عن سابقه ولاحقه، حتى أن بعضهم عد استرسال معنى البيت السابق فيما يتبعه ويليه عيبا من عيوب الشعر.

- ويمكّننا تنويع النماذج الشرحية من الوقوف على معظم الجوانب التي ينصب عليها اهتمام النقاد/الشارح، فهو يقف على الاستعارة، وعلى المعنى، وينوع تخريجاته ويعددها، ويستخلص الطريقة المتبعة في تقديم المعنى (فهذه طريقة الوصف بالمصادر)، ويسوق آراء الآخرين الذين عرضوا لهذا البيت بالشرح، فيرد شرحهم، وهو ما أسميناه في ملمح سابق بالطابع السجالي الذي سيتجذر كمكون ثابت من مكونات الشروح اللاحقة.

- بالإضافة إلى ما سلف، يحضر النقد، وهو نقد انطباعي ذوقي تارة، تشف عن ذلك عبارات من مثل «من أحسن الاستعارات»، وتعليلي تارة أخرى، يبين جوانب الإصابة والخطأ، وتلك سمة الملامح النقدية الحاضرة في الكتب الخاصة في النقد، والتي تحضر في الشروح الشاملة كذلك (شروح الدواوين).

١ - ٤ - كتب إعجاز القرآن

ولا تخلو كتب إعجاز القرآن من حضور لشروح الشعر، فمن دلائل الإعجاز للجرجاني إلى الطراز للعلوي إلى إعجاز القرآن للباقلاني، وغير ذلك من الكتب والمؤلفات، يقف الدارس على شروح مبثوثة بين ثنايا هذا المؤلف أو ذاك، يقول صاحب الطراز في تعليقه على البيت:

زَعَمَ الْعَـــوَاذِلُ أَنَّنِي فِي غَـــمْــرَةٍ
صـــدقُــوا ولَكنْ غَــمــرَتِي لاَ تنْجلِي

«فلما حكى عن العواذل ما زعموه جر ذلك سؤال السامع له من صدق ما زعموه أو كذبه، فكأنه قيل له: فما تقول في ذلك؟ فقال: أقول: صدقوا ولكن لا مطمع لهم في خلاصي مما أنا فيه»[١٥]. ويقول في معرض وقوفه على البيت التالي:

مِنْ مِنَّة مَــشْــهُــورَةٍ وَصَنِيــعَـــةٍ
بِكْرٍ وَإِحْـــســانٍ أَغَــرَّ مُــحَــجَّلِ

«فقوله منة مشهورة وصنيعة بكر وإحسان أغر محجل، معان متداخلة لأن المنة والإحسان والصنيعة كلها أمور متقاربة بعضها من بعض، وليس ذلك من قبيل التكرير، لأنها إنما تكون

تكريرا لو اقتصر على ذكرها مطلقة من غير صفة كأن يقول منه وصنيعة وإحسان، ولكنه وصف كل واحدة منها بصفة تخالف صفة الآخر، فلا جرم أخرجها ذلك عن حكم التكرير، فقال: «منة مشهورة» لكونها عظيمة الظهور لا يمكن كتمانها، وقوله «صنيعة بكر» فوصفها بالبكارة، أي أن أحدا من الخلق لا يأتي بمثلها من قبل ومن بعد، وقوله «وإحسان أغر محجل» فوصفه بالغرة ليدل على تعداد محاسنه وكثرة فوائده، فلما وصف هذه المعاني المتداخلة، الدالة على شيء واحد بأوصاف متباينة صار ذلك إطنابا ولم يكن تكريرا»[١٦].

أما صاحب دلائل الإعجاز فيقول في معرض وقوفه على البيت:

سَالَتْ عَلَيْهِ شِعَابُ الحَيِّ حِينَ دَعَا
أَنْصَارَهُ بِوُجُوهٍ كَالدَّنَانِيرِ

«أراد أنه مطاع في الحي وأنهم يسرعون إلى نصرته، وأنه لا يدعوهم لحرب أو نازل خطب، إلا أتوه وكثروا عليه، وازدحموا حواليه، حتى تجدهم كالسيول تجيء من ههنا وههنا، وتنصب من هذا المسيل وذلك، حتى يغص بها الوادي ويطفح منها»[١٧].

ويقول بعد أن يسوق بيت البحتري:

قَدْ طَلَبْنَا فَلَمْ نَجِدْ لَكَ فِي السُّؤْ
دَدِ وَالْمَجْدِ وَالمَكَارِمِ مِثْلا

«المعنى؛ قد طلبنا لك مثلا، ثم حذف، لأن ذكره في الثاني يدل عليه، ثم إن المجيء به كذلك من الحسن والمزية والروعة ما لا يخفى، ولو أنه قال: طلبنا لك في السؤدد والمجد مكارم مثلا فلم نجده، لم تر من هذا الحسن الذي تراه شيئا»[١٨].

إن استقراء النماذج الشرحية المبثوثة بين ثنايا كتب إعجاز القرآن يدفع الى تسجيل الاستنتاجات التالية:

- لا يزال البيت المفرد يمثل قاعدة الشرح ومنطلقه، لذلك رأينا أن النماذج الشرحية الأربعة وغيرها، كلها تنطلق من قاعدة البيت، فتشرح البيت المفرد معزولا عن سياقه النصي والنفسي.

- لا تزال العرضية هي المتحكمة في إيراد الشروح، ذلك أن شرح هذه الأبيات يأتي في سياقات معينة، تستدعي من المؤلف، تعضيد ما ذهب إليه من تغريب أو رأي بشاهد يزكي، بعد شرحه وبيان موطن الشاهد فيه، ما عرض له وبسطه من رأي.

- وبحكم أن الكتب هي كتب إعجاز القرآن الكريم، فإن شروح الأبيات غالبا ما انصرفت إليه إبراز جوانب الخرق التي يحققها الشاعر في هذا البيت أو ذاك، الأمر الذي يوفر للمتن الشعري حضورا جماليا مميزا، من ثم رأينا كيف ركز صاحب الطراز على حكم التكرير والإطناب، وما جلبه ذلك من جمالية للبيت، ورأينا كذلك كيف ركز صاحب الدلائل على الحذف، وما حققه من فنية وجمالية للبيت.

- وتتماثل بعض النماذج الشرحية الواردة في هذا الضرب من التصنيف، من حيث عدم تغييبها المعني، والحرص على الإمساك به وتحديده، من ثم فإن الجمالية والفنية المتحدث عنها في الملمح السابق، ليست جمالية الشكل، بقدر ما هي جمالية المعنى، فالشارح يقصد إلى إبراز مدى ما أداه مكون نحوي أو بلاغي في تقديم المعنى بحلة جمالية مميزة.

- حضور الملامح النقدية، وهي كمثيلاتها في الكتب السابقة، قد تكون معللة، أو انطباعية عامة، ويلاحظ من خلال النصوص، حضور للأحكام الذوقية التي يمثلها مثل قول الجرجاني «من الحسن والمزية والروعة ما لا يخفى»، فالحديث عن الحسن والروعة والمزية، حكم ذوقي عام.

- تبقى إشارة أخيرة، اتسمت بها الشروح الواردة في كتب إعجاز القرآن الكريم وهي تقديم الاحتمالات الممكنة والمتقابلة، وذلك ليميز المتلقي بين التوظيف العادي والتوظيف الجمالي (ولو أنه قال... لم تر من هذا الحسن الذي تراه شيئا).

وتلك هي أبرز مكونات الشرح الذي تضمنته كتب الإعجاز.

لكن ما ينبغي ألا يفوتنا في سياق تحديد الملامح العامة لشرح الشعر في كتب إعجاز القرآن الكريم، هو تميز بعض الشروح بتعاملها مع القصيدة كلها أو مع مجموعة من الأبيات متوالية، ومن ذلك إعجاز القرآن للباقلاني الذي شرح معظم أبيات معلقة امرئ القيس ولم يكتف بشرح أبيات مفردة، يعمد الباقلاني إلى ذلك خاصة حينما يعرض لنظم القرآن فيقول: «ونظم القرآن جنس متميز، وأسلوب متخصص، وقبيل عن النظر متخلص، فإذا شئت أن تعرف عظم شأنه، فتأمل ما نقوله في هذا الفصل لامرئ القيس في أجود أشعاره، وما نبين لك من عواره، على التفصيل وذلك قوله:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل»[١٩].

ويشرع الباقلاني بعد ذلك في شرح شعر امرئ القيس بيتين بيتين، ليغطي شرحه ما يقارب ثلاثة وثمانين صفحة.

١ - ٥ - كتب التفسير

وترد بين طيات بعض كتب التفسير شروح لأبيات من الشعر، يستعان بها لإدراك مرامي لغوية أو تركيبية أو غيرهما، من ذلك مثلا ما نجده عند صاحب التحرير والتنوير، وهو من المهتمين كذلك بالأدب - من وقفات شرحية نورد بعضها، فهو يقول عن بيت أعرابي من بني أسد:

دعوتُ لما نابَني مِسْوراً
فلبَّي فَلبَّي يديْ مِسْورِ

«لأنه دعاه لما به من العدو للنصر، والنصر يكون بعمل اليد بالضرب أو الطعن»[٢٠].

ويقول بعد إيراده للبيت التالي:

مَنْ مُبلغٌ كعباً فهلْ لكَ في الَّتِي
تلُوم عَلَيْهَا باطِلا وهيَ أحزَمُ

«و(لك) خبر مبتدأ محذوف تقديره هل لك رغبة في كذا؟ فحذف (رغبة) واكتفى بدلالة حرفي (في) عليه، وقالوا: هل لك إلى كذا؟ على تقدير: هل لك ميل؟ فحذف (ميل) لدلالة (إلى) عليه»[٢١]. «وقال بعض شعرائهم، وهو من شواهد العربية،

فَقُلْتُ أَعِيرَانِي الْقَدُومَ لَعَلَّنِي
أَخُطُّ بهَا قَبْرًا لأَبْيَضَ مَاجِدِ

أراد أنه يصنع بها غمدا لسيف صقيل مهند»[٢٢].

وما يمكن تسجيله على شروح الشعر في كتب تفسير القرآن الكريم هو:

- شحها وقلتها، فليست كل كتب تفسير القرآن الكريم تورد شواهد من الشعر يعمد المفسر إلى شرحها وإضاءتها، وحتى تلك التي تورد شواهد من الشعر لا تكثر من ذلك.
- تتسم النماذج الشرحية الواردة في التفاسير بالاقتضاب الشديد، وذلك مقارنة بما وقفنا عليه في كتب أخرى. فهي لا تعدو عن كونها إشارات إلى مواطن الشواهد فقط.
- لا تحضر هذه النماذج الشرحية إلا في سياقات الإشكال اللغوي أو التركيبي الذي لا يرفع إلا بسوق الشاهد وشرحه. لذلك وجدنا صاحب التحرير والتنوير يورد الشواهد في سياق الحديث عن حذف المبتدأ وعن الكناية عن موصوف.
- ومع كتب التفسير تغيب الأحكام النقدية بشقيها، اللذين وقفنا عليهما آنفا: الانطباعي والمعلل. لأن متن اشتغال المفسر ليس هو الشعر بل القرآن الكريم.

١ - ٦ - كتب النحو

وتعرض لجوانب مختلفة، أثناء تعاملها مع البيت الشعري، ترتبط في عمومها بتبسيط المعنى وتقريبه، وإن كان الهدف هو اتخاذ البيت شاهدا نحويا، يزكي قاعدة معينة، أو رأيا من الآراء النحوية. ويعرض النحاة في شرحهم للشواهد التي يسوقونها لجوانب مختلفة ومتنوعة، تتصل بصميم عملية الشرح، من ذلك شرح سيبويه مثلا لبيت لبيد:

فَأَرْسَلَهَا الْعِرَاكَ وَلَمْ يَذُدْهَا
وَلَمْ يُشْفِق عَلَى نَغَصِ الدِّخَالِ

«ويروى؛ على نغّص الدخال»[٢٣]. ويقول بعد أن يسوق البيت التالي:

يَالَيْتَ زَوجَكِ قَدْ غَدَا
مُتَقَلِّداً سَيْفاً وَرُمْحَا

«فالرمح لا يتقلد، ولكن لما كان تقلد السيف هو حمله، فكأنه قال حاملا سيفا ورمحا»(٢٤).
وبعد أن يسوق بيت الفرزدق:

وَلَقَدْ سَدَدْتُ عَلَيْكَ كُلَّ ثَنِيَّةٍ
وَأَتَيْتُ فَوْقَ بَنِي كُلَيْبٍ مِنْ عَلُ

يقول: «وفيه لغات، يقال جئتك من عَلُ يا هذا، ومن عَلِ، ومن عَلْوَ، ومن عَلْوُ، ومن عَلْوِ»(٢٥). وتقتضب الإشارة الشرحية، مثال ذلك ما يمكن الوقوف عليه في التعليق على بيت أمية بن أبي الصلت:

سُبْحَانَهُ ثُمَّ سُبْحَاناً يَعُودُ لَهُ
وَقَبْلَنَا سَبَّحَ الجُودِيُّ والجُمُدُ

«الجودي والجمد، جبلان»(٢٦). ولم يتم إيراد السياقات النحوية التي تم الاستنجاد فيها بالشواهد الشعرية، ذلك أن حضور مثل تلك الإشارات من تحصيل الحاصل، ما دام المصنف المذكور هو كتابا في النحو، وتم الاكتفاء بالجوانب الأخرى التي تبدو غريبة على مجال التصنيف النحوي، وبذلك رأينا كيف عرضت وقفات سيبويه على الأبيات الشعرية لجوانب مختلفة نذكر منها:

- في البيت الأول هناك وقفة على جانب الرواية، وهو أمر سيتأكد حضوره في الشروح اللاحقة. ذلك أن الإشارة إلى الروايات المختلفة تمثل مدخلا لتنويع التخريجات، كما تكشف من ناحية أخرى عن تنوع البيئات التي سافر إليها النص.
- ويحقق سيبويه في البيت الثاني وقفة على كلمة «مقلدا» ليمحص حضورها في السياق، ومدى انسجامها فيه، وتناغمها مع المكونات اللفظية الأخرى.
- ويحضر الاهتمام اللغوي في الوقوف على الأبيات بالإشارة إلى اللغات والأوجه التي ترد عليها (من عل)، فيحصيها كلها.
- ويخصص وقفته في البيت الأخير لشرح مفردتين اثنتين، يدرأ بذلك الغموض الذي تشيعانه في البيت.

وهكذا يلاحظ التنوع الذي يطبع النماذج الشرحية في كتاب سيبويه، وفي أغلب كتب النحو، فمن الرواية إلى اللغة إلى تحديد دلالات الألفاظ إلى النحو الذي يمثل حجر الزاوية في إيراد الشاهد الشعري، الذي لا يجاوز كونه بيتا شعريا منفردا.

١ - ٧ - كتب ضرائر الشعر

وبما أن دائرة اهتمامها هي تخريج ضرائر الشعر، فإن اشتغالها سيكون حتما على الأبيات المفردة المعزولة، فالضرورات لا ترصد فيما توالى وتلاحق من أبيات تشكل قطعة أو قصيدة، بل تتتبع في الأبيات المفردة، ومن ثم وبحكم إفراد كل بيت، يضم ضرورة معينة، بوقفة خاصة،

فإن المؤلف لا بد شارح بعض جوانب البيت، من ذلك مثلا ما أشار إليه أبو سعيد السيرافي في وقوفه على البيت التالي:

لَوْ أَنَّ قَـــوْمِي حِينَ أَدعُـــوهُمْ حَـــمَلْ
على الجــبـــال الصُّمِّ لا رْفَضَّ الجــبـلْ

«فهذا البيت فيه وجهان، أحدهما أن يكون أراد (حَمَلُ) على لغة من يحذف الواو فيكتفي بالضمة، فلما وقف سكن. والوجه الثاني، أن يكون أراد، لو أن من أدعو من قومي حين أدعوه حَمَلَ، وكان تقدير اللفظ فيه، لو أن جمع قومي حين أدعوه حَمَلَ، فحذف (جمع) وأقام مقامه (القوم) ووحد على لفظه»[٢٧].

ويقول بعد إيراد البيت التالي:

أَوْ رَاعِـــيَـــان لِبُـــعْـــرَانٍ لَنَا شَـــرَدَتْ
كَيْ لاَ يُحِـــسَّـــانِ مِنْ بُعْـــرَانِنَا أَثَرَا

«أراد (كيف لا يحسان)، ولا يجوز أن يكون في معنى، كي، لأن الراعيين لم يفعلا شيئا كيلا يحس أثر من البعران»[٢٨]. ويقول في البيت التالي بعد أن حدد وجه الضرورة فيه وخرجه:

سَـأَمْنَعُـهَـا أَوْ سَـوْفَ أَجْـعَلُ أَمْـرَهَا
إلى ملك أظْلاَفــــه لم تَشَـــقَّقِ

«أراد عقبيه. والأظلاف من بقر والغنم في موضع عقبي الإنسان وقدمه»[٢٩].

ويقول ابن عصفور الإشبيلي بعد إيراده البيت التالي:

من الزَّمِـــرَاتِ أســـبَلَ قـــادمـــاها
وَضَـــرَّتُـهَـــا مـــركَنَةٌ درُورُ

«الزمرات: القليلة الصوف. وقادماها: خلفاها، والقادمان إنما هما للناقة، لأن لها أربعة أخلاف، خلفان منها قادمان، وخلفان آخران، فاستعار ذلك للشاة، وهي استعارة قبيحة لأن الشاة إنما لها خلفان خاصة، ومعنى القادمين، إنما يتحقق بالنظر إلى الآخرين»[٣٠].

ومن خلال النماذج الشرحية الواردة بكتب الضرائر يتبين أن الجوانب المتطرق إليها لا تختلف في شيء عن تلك التي يقف عليها الدارس في الشروح:

- فهناك إيراد المعاني المجملة للأبيات، يلامسها القارئ، سواء من خلال الإشارة الصريحة إلى المعنى، أو من خلال ما تؤدي إليه التخريجات المرتبطة بالتركيب أو غيره.
- تتعدد في النماذج الشرحية الواردة في كتب ضرائر الشعر، التأويلات والتقديرات النحوية - وأغلب الضرائر المحصورة هي ضرائر نحوية بالدرجة الأولى - مما يفسح في المجال أمام انفتاح البيت على دلالات متعددة.

- وتتكرر في كتب الضرائر شروح الألفاظ، ويختلف ذلك الشرح ويتنوع، كما هو ملاحظ في النصوص المقتطفة، إذ تشرح اللفظة في إطارها السياقي حينا، أو في إطارها المعجمي القاموسي حينا آخر.

- يتم الوقوف في مناسبات متفرقة على جوانب بلاغية تحضر في بيت من الابيات ولا يتم الاكتفاء بالاشارة إلى ذلك الملمح بطريقة عابرة فقط، بل تحلل مكوناته، وتستقصي جوانب الإصابة فيه أو الزلل، وهو الأمر الذي يغيب في كثير من الشروح اللاحقة.

بالإضافة إلى ما سلف، تضم كتب الضرائر ملامح نقدية متفرقة، تتسم في عمومها بأنها ملامح نقدية معللة، رغم ما قد يعتور صياغتها من توظيف لألفاظ ذات حمولة ذوقية انطباعية (وهي استعارة قبيحة لأن...).

وبذلك فإن كتب ضرائر الشعر قد ضمت من الوقفات الشرحية المتنوعة ما يجعلها متميزة عن غيرها من التصنيفات في هذا الباب.

١ - ٨ - معاجم الألفاظ

ولا تخلو من وقفات شرحية تعرض للبيت في جانب من جوانبه، ومن ذلك مثلا ما نجده في لسان العرب حين يسوق قول أوس من حجر يرثي فضالة بن كندة الأسدي:

علـى الـسَّـــيـــدِ الـصَّـــعـبِ لو أنَّـه
يـقـــــومُ عـلـى ذِرْوة الـصَّــــــاقـبِ
لأصـــــبحَ رُتمـاً دُقَـــــاقُ الحـــــصـى
مــكـــان الـــنَّـــبــي مـــن الـــكَـــاثِـــبِ

«قال: النبي: المكان المرتفع، والكاثب: الرمل المجتمع، وقيل: النبي ما نبا من الحجارة إلى نجلتها الحوافز، ويقال الكاثب جبل وحوله رواب يقال لها النبي، الواحد ناب مثل غاز وغزي. يقول: لو قام فضالة على العاقب، وهو جبل، لذلله وتسهل له حتى يصير كالرمل الذي في الكاثب»[٣١] ويقول حينما يسوق قول الشاعر:

يـكـونُ بـهَـــــا ذلـيـلُ الـقـــــــوم نجـمٌ
كَـــــعَـين الـكـلـبَ فـي هَـبَـىً قِـــــبَـــــاعِ

«قال ابن قتيبة: شبه النجم بعين الكلب لكثرة نعاس الكلب، لأنه يفتح عينيه ثم يغضي، فكذلك النجم يظهر ساعة ثم يختفي بالهباء. وهبّى، نجوم قد استترت بالهباء، واحدها هابٍ، وقباعٌ؛ قابعة في الهباء أي داخلة فيه»[٣٢].

ويقول صاحب الصحاح: «والرازقية، ثياب كتان بيض، قال لبيد يصف ظروف الخمر:

لَـهَـــــا غـلـلٌ مـن رازقِـي وكـــــــرسُـفٍ
بـأيْمَـان عـــجـم يـنـصـــفـــون المقـــاولا

أي يخدمون الأقيال»[٣٣]. ويقول بعدما أثبت قول الشاعر:

وأهْلَـةِ وُدٍّ قـــدْ تبَـــريتُ وُدَّهـم
وأبليتُـهُمْ في الاحـمـد جَـهَـدِي ونَائـلي

«أي رب من هو أهل للود تعرضت له وبذلت له في ذلك طاقتي من نائلي»[٣٤].

ويقول صاحب المشوف المعلم بعد إيراده للبيت التالي:

لا يعـدِلَـنَّ أتاويُّونَ تقـربهـم
نكْبَـاءُ صِـرٌّ بأصـحـاب المُحِـلاتِ

«الأتاويون، الغرباء واحدهم أتى وأتاوي، والنكباء؛ ريح بين ريحين، قال السيرافي: تقديره؛ لا يعدلن هؤلاء أحدا بأصحاب هذه. وقال ابنه: الصواب لا يعدلن؛ على ما لم يسم فاعله»[٣٥].

ويلاحظ مستقرئ أغلب الأبيات المشروحة في كتب معاجم الألفاظ أن عملية الشرح تتسم بالخصائص التالية:

- فبحكم أن المؤلف هو معجم ألفاظ وظيفته المحورية هي شرح اللفظة المفردة وتقديمها وفق صيغتها المختلفة، ورصد الدلالات المعجمية والسياقية لكل صيغة من هذه الصيغ بحكم كل ذلك، فإن اللفظ يمثل محور الاهتمام الأول في النماذج الشرحية المقتطفة أو في غيرها. ومن ثم فإن شارح البيت يحرص على تقديم كل الصيغ التي ترتبط باللفظة محور الاهتمام (هبي/هاب/الهباء - الأتاويون/أتى/أتاوي) كما يحرص على تقديم كل الاحتمالات الدلالية الممكنة التي قد يحيل عليها اللفظ المفرد (فالكاثب الرمل المجتمع... ويقال الكاثب جبل...).
- ولا تغفل النماذج الشرحية الإشارة إلى معاني الأبيات، فتوردها أحيانا كاملة بعد شرح الألفاظ الغريبة، وتكتفي أحيانا أخرى بإيراد المعنى وحده، كما أنها قد لا تسوق إلا جزءا من المعنى العام للبيت، وقد يلجأ واضع المعجم إلى إيراد شرح شارح آخر، يكتفي به.
- ولقد استفاد عمل الشروح من صور تعاطي مصنفي المعاجم خاصة مع الألفاظ، وقد ألمحنا إلى أنهم يقلبون اللفظة تقليب الناقد البصير، وأنهم يرصدون دلالاتها المعجمية والسياقية، وهو الأمر الذي رأينا شراح الدواوين يعمدون إلى محاكمته في كثير من الشروح.

١ - ٩ - معاجم المعاني

وكما أن هناك معاجم ألفاظ فقد أوجد القدامى معاجم معان، وحاولوا أن ينضدوا فيها مجموعة من المختارات الشعرية وفق ما تحيل عليه من معان، ونجد من أبرز هذه المعاجم؛ ديوان المعاني لأبي هلال العسكري الذي يقع في جزأين ويتألف من مقدمة وأحد عشر بابا، وكل باب يتشكل من مجموعة من الفصول؛ فهناك مثلا باب الأغراض الذي يضم المديح

والتهاني والافتخار، وهناك باب في المقاصد وباب المواضيع إلخ... ويغرق الديوان في رصف الأبيات الأغراض وفق ما تحيل عليه من معان، حتى أنه يحدد تلك التي تصف النار والطبخ وألوان الطعام... يقول أبو هلال العسكري: «ومن أقبح ما جاء في قبح الأسنان قول جرير:

إذا ضحكتْ شبهتْ أنيابُها العُلى

خنافسَ سوداً في صَراةِ قليبِ

وإنما خص الأنياب العلى دون السفلى لأنها تبدو في التبسم والتكلم وعند التثاؤب... فشبه أسنانها بالخنافس، وسعة فمها بالقليب، والصراة: الماء الفاسد، فشبه به فساد نكهتها»[٣٦].

إن أبا هلال العسكري يقوم بشرح البيت انطلاقا من التركيز على التشبيه الوارد فيه، لأنه يمثل مدخلا رئيسيا للوقوف على قبح الهجاء فيه.

تلك هي أبرز أنواع المصنفات والكتب التي أورد فيها مؤلفوها شروحا للأبيات الشعرية، وبذلك يمكن القول، إن هذا النوع من الشروح قد تفرق بين أنواع مختلفة من الكتب والمصنفات، لكن يبقى أن هناك مجموعة من السمات العامة والمشتركة وحدت بين اللفتات الشرحية المبثوتة في هذا المصنف أو ذاك، وقد أشرنا إليها جلها في سياق عرضنا لكل نوع من أنواع الكتب، ونعود لنجمل الإشارة إليها في هذا المقام:

- كل اللفتات الشرحية، على اختلاف أنواع الكتب والمصنفات، تنطلق من البيت المفرد، وذلك انسجاما مع الفهم النقدي السائد آنذاك، الذي كان يرى في البيت وحدة فنية قائمة بذاتها، وانسجاما كذلك مع السياق التصنيفي، ذلك أن مصنف معجم ألفاظ لا يمكن أن يفرد وقفة طويلة على قصيدة من القصائد يشرح غريبها ويبرز معانيها ودلالات توظيفاتها البلاغية والنحوية، ويكشف عوار إيقاعاتها... فذاك ما لايدخل ضمن دائرة اهتمامه.

- حضور سمة الاختزال والتركيز، فكل اللفتات الشرحية، على اختلاف الكتب التي وردت فيها، تتسم بالتركيز والاختزال.

- لم تكن هذه الشروح مقصودة لذاتها، بل استدعى حضورها حاجة سياقية معينة، اختلفت باختلاف أنواع الكتب والمصنفات، وبذلك غلب الجانب العرضي على الجانب القصدي في حضور هذه الشروح.

- لا تكاد إشارة من تلك الاشارات تخلو من رصد، ولو جزئي وعابر، لمكونات البيت النحوية والبلاغية واللغوية وغيرها.

- كما لا تخلو النماذج الشرحية من تحديد لمعاني الأبيات المشروحة، تتم الإشارة إلى ذلك صراحة وبشكل مباشر، أو من خلال تفكيك صورة فنية معينة تمثل المدخل لفهم معنى البيت.

- والنماذج الشرحية وإن لامست، في عمومها، الأبيات من جميع جوانبها، ندرك أنها لم تشرح إلا ماله علاقة بطبيعة الكتاب أو المؤلف.

- ولا تغيب الأحكام النقدية عن النماذج الشرحية، بل تحضر بنوعيها الانطباعي العام والتعليلي.

إذا ما استحضرنا هذه السمات مجتمعة (لغة - نحو - بلاغة - نقد - سجال - تأويل وتقدير - طرح احتمالات أخرى ممكنة...) فإننا نجزم بأن هذا الضرب من الشرح - الذي قلنا عنه بأن دمه قد توزع بين الكتب - قد أمد الشراح اللاحقين بمادة ثرة وظفوها واستفادوا منها فيما صنفوه من شروح، وبنهج واضح المعالم ساروا عليه وأضافوا إليه ما جعله يبدو أكثر توهجا.

٢ - شروح القصيدة المفردة

أما النوع الثاني من الشروح فهو ذلك الذي وقف فيه الشارح على قصيدة واحدة لشاعر بعينه، وهي التي سماها الدكتور رضوان الداية بالشروح الخاصة، وساق مثالا لذلك شرح ابن بدرون لقصيدة ابن عبدون المعروفة بـ «البسامة»، والتي مطلعها:

الدهرُ يفجَعُ بعْدَ العَينِ بالأثرِ
فما البكاءُ على الأشْباحِ والصُّورِ

والشارح هو أبو القاسم عبدالملك بن عبدالله بن بدرون الحضرمي البستي، وقد عاصر دولة الموحدين، يظهر ذلك من إشارته إلى المهدي وعبدالمؤمن بن علي وأبي يعقوب، وذلك في مقدمة الشرح، حين يقول: «... والرضى عمن طلعت بمطلعه الغرب بشاراته، وألمعت إلى منبعه العربي إشاراته، المهدي المعلوم بالاسم والنسب والزمان والمكان، وعن حواريه الحري بالإمامة، الموصوف بالنجدة والشهامة، الإمام أمير المؤمنين أبي محمد عبدالمومن بن علي حامل لواء العدل والإحسان، وعن خليفته الإمام العادل الخليفة الفاضل أبي يعقوب أمير المؤمنين ابن أمير المؤمنين...»[٣٧].

ويقع شرح القصيدة في ثلاثمائة وعشرين صفحة، ولكن الخارج عن المألوف في هذا الشرح هو أنه شرح تاريخي محض، لم يقف فيه ابن بدرون، ولو مرة واحدة، على مكون نحوي أو بلاغي أو لغوي... لقد تم التركيز في القصيدة على الإشارات التاريخية التي عمد الشارح إلى التبسط في شرحها، فكان الشرح بذلك شرحا تاريخيا لا صلة له بأدب الشروح المعروف.

ومن نماذج هذا الضرب من الشروح تفسير أرجوزة أبي نواس في تقريظ الفضل بن الربيع وزير الرشيد والأمين، لأبي الفتح عثمان بن جني، وهو شرح يقع في تسع وتسعين ومائة صفحة لأرجوزة تتكون من اثنين وخمسين بيتا، ومطلع الأرجوزة المشروحة:

وبلدةٌ فيها زَوَرْ
صَعْراءَ تُخْطَى في صَعَرْ

ويركز ابن جني في شرحه للأرجوزة على الإعراب أولا مع إشارات إلى الجوانب اللغوية والعروضية وغيرها... يقول ابن جني في ختام شرحه للأرجوزة:

«وقد انتهيت من تعريب هذه القصيدة بما قرب وكفى، ولولا الإطالة لبسطتها أكثر من هذا. وما رأيت أحدا من أصحابنا نشط لتعريب شعر محدث على هذه الطريقة، لأن تفسير هذه القصيدة، قد اشتمل على: لغة وإعراب وشعر ومعنى ونظر وعروض وتصريف واشتقاق وشيء من علم القوافي...»(٣٨).

ولا يختلف شرح ابن جني لأرجوزة أبي نواس عن شروحه الأخرى إلا من حيث إفاضته في إعراب الأبيات، والوقوف على التصريف والاشتقاق بشكل مطول.

ولأبي بكر أحمد بن محمد الصنوبري (- ٣٣٤هـ) شرح لبائية ذي الرمة التي مطلعها:

ما بالُ عينِكَ منْها الماءُ ينسَكِبُ
كأنها من كُلى مَفريَّةٍ سَرِبُ

ويركز الصنوبري في شرحه للبائية على اللغة والإعراب، دون أن يغفل تحديد المعنى، يقول في شرحه للبيت التالي:

رمَى فأخطأَ والأقدارُ غالبةٌ
فانصعْنَ وَالوَيلُ هَجِّيراهُ والحَربُ

«رمى: يعني الصائد، فأخطأ وأقدار الله غالبة. انصعن: مضين في ناحية، هجيراه: دعواه ودأبه. الحرب: ذهاب المال. وقوله رمى: فعل ماض. والأقدار مبتدأ. غالبة، خبره. وانصعن: فعل ماض وهو للحمر. والويل: مبتدأ. وهجيراه والحرب معطوف على الويل والله أعلم. أي رمي الصائد الحمر فأخطأها فتفرقت، وتغلب القدر على مقدرة هذا الصائد الذي دأبه الويل وسلب الأموال، أو أنه لم يجن من رميته إلا الويل وضياع المال»(٣٩).

ومن الشروح المتأخرة نجد شرح ميمية بن قيم الجوزية لمصطفى عراقي وهي القصيدة التي مطلعها:

إذا طلعتْ شمسُ النهار فإنها
أمَارةُ تسليمي عليكُم فسلِّموا

وتقع في ستة عشر ومائتي بيت، قام الشارح أولا بتقسيمها إلى سبعة مقاطع وعنون كل مقطع بعنوان خاص (مشهد الحجيج، آلام الوداع، انتفاضة البعث، أمنيات، سبيل النجاة...)، وبعد أن يشرح الغريب ويحدد المعنى، يذيل الأبيات بوقفات يعنونها بـ «فوائد» تختلف باختلاف دلالات المقاطع، يقول مصطفى عراقي في شرح مطلع القصيدة:

«الأمارة: هي العلامة وزنا ومعنى، الصباح المنير... إنني في غاية الشوق إلى طلوع شمس النهار وظهورها، لأن تلك هي علامة تسليمي على الأحباب، فردوا علينا التحية»(٤٠).

وبعد شرح الغريب وتحديد معنى البيت يختم المقطع بتحديد الفوائد، من ذلك إيراد الشارح - في سياق شرحه للمقطع الأول - لما قاله ابن قيم الجوزية في شأن المحبة، يأخذ ذلك من كتاب «مدارج السالكين».

وينفرد هذا النوع من الشروح، بالإضافة إلى تركيزه على شرح قصيدة مفردة لشاعر بعينه، بالإفاضة والتبسط في شرح كل بيت على حدة. شرحا يجليه من كل جوانبه، ويكفي أن نعلم أن صلاح الدين الصفدي في شرحه للامية العجم للطغرائي يخصص ما يزيد على واحد وعشرين صفحة لشرح البيت الواحد، يستقصي فيها غريب اللغة وصور الإعراب وأوجه المعاني، لنعلم مدى ما اتسمت به هذه الشروح من ثراء على مستوى المادة اللغوية والنحوية وغيرهما.

هوامش البحث

1 شروح الشعر الجاهلي: نشأتها وتطورها. الدكتور أحمد جمال العمري، ج١، ص٢٨٦ و٢٨٧، ط١، ١٩٨١، دار المعارف - مصر.
2 تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: الدكتور محمد رضوان الداية ص٧٤ و٧٥، ط٢، ١٩٨١، مؤسسة الرسالة.
3 نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب، د. أمجد الطرابلسي، ط٥، دار قرطبة - الدار البيضاء - المغرب.
4 الشعر والشعراء: ابن قتيبة الدينوري، ص٥٠٤، دار صادر (طبع بليدن ١٩٠٢).
5 طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، ج١، ص١٨٤و١٨٥، ط ١٩٨٠، مطبعة المدني.
6 يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر - أبو منصور الثعالبي، شرح وتحقيق: د. مفيد محمد قميحة، ج١، ص٢٦٢، ط١، ١٩٨٣، دار الكتب العلمية - بيروت.
7 المرجع السابق نفسه، ج١، ص٢٦٢.
8 المرجع السابق نفسه، ج١، ص٢٦٣.
9 شروح الشعر الجاهلي: نشأتها وتطورها، د. أحمد جمال العمري، ج١، ص٣٢٨، ط١، ١٩٨١، دار المعارف - مصر.
10 عيار الشعر لمحمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق: د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام، ص٢٣و٢٤، ط ١٩٥٦، المكتبة التجارية - القاهرة.
11 البديع في نقد الشعر - أسامة بن منقذ، تحقيق: عبد آ. علي مهنا، ص٢٣١، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، دار الكتب العلمية - لبنان.
12 الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي - تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ص١٥٣، المكتبة العلمية - بيروت (من دون تاريخ).
13 المرجع السابق نفسه، ص١٥٥.
14 المرجع السابق نفسه، ص٢٣٥.
15 الطراز - يحيى بن حمزة العلوي اليمني، تحقيق: جماعة من العلماء، ج٢، ص٤٨، دار الكتب العلمية - لبنان (من دون تاريخ).
16 المرجع السابق نفسه: ج٢، ص٢٤٢و٢٤٣.
17 دلائل الإعجاز - عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: د. محمد رضوان الداية ود. فايز الداية، ص٥٧.
18 المرجع السابق نفسه، ص١١٨.
19 إعجاز القرآن لأبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، ص١٥٩، ط٥، ١٩٨١، دار المعارف - مصر.
20 تفسير التحرير والتنوير، الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، ج٣٠، ص٦٠١، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤، تونس.
21 المرجع السابق نفسه، ج٣٠، ص٧٦.
22 المرجع السابق نفسه، ج٣٠، ص١٥٣.
23 شرح كتاب سيبويه لأبي سعيد السيرافي، تحقيق: د. رمضان عبدالتواب، ود. محمد فهمي حجازي، ود. محمد هاشم عبدالدايم، ج١، ص١٢٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

24 المرجع السابق نفسه، ج١، ص١٣٥.
25 المرجع السابق نفسه، ج١، ص١٤٩.
26 المرجع السابق نفسه، ج١، ص١٨٣.
27 ضرورة الشعر - أبو سعيد السيرافي، تحقيق د. رمضان عبدالتواب، ص١١٢و١١٣، ط١، ١٩٨٥، دار النهضة - بيروت.
28 المرجع السابق نفسه، ص١١٤.
29 المرجع السابق نفسه، ص١٦٣.
30 ضرائر الشعر لابن عصفور الإشبيلي، تحقيق السيد إبراهيم محمد، ص٢٤٥، ط٢، ١٩٨٢، دار الأندلس - لبنان.
31 لسان العرب - ابن منظور، ج١٥، ص٣٠٢، طبعة دار صادر (من دون تاريخ).
32 المرجع السابق نفسه، ج١٥، ص٣٥١.
33 الصحاح - الجوهري، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، ج٤، ص١٤٨١، الطبعة الثانية، ١٩٧٩، دار العلم للملايين - بيروت.
34 المرجع السابق نفسه، ج٤، ص١٦٢٩.
35 المشوف المعلم في ترتيب الإصلاح على حروف المعجم، أبو البقاء العكبري، تحقيق: ياسين محمد السواسي، ج١، ص٢٠٥و٢٠٦، من التراث الإسلامي - جامعة أم القرى، ١٩٨٣.
36 ديوان المعاني، أبو هلال العسكري ج١، ص٢٠٦، عالم الكتب (من دون تاريخ).
37 شرح قصيدة ابن عبدون المعروفة بالبسامة لأبي القاسم عبدالمالك بن عبدالله بن بدرون، نشرها محيي الدين صبري الكردي، ص٥، ط١، ١٣٤٠هـ، مطبعة السعادة.
38 تفسير أرجوزة أبي نواس - ابن جني، تحقيق: محمد بهجة الأثري، ص١٩٨، ١٣٨٦/١٩٦٦، المطبعة الهاشمية - دمشق.
39 شرح بائية ذي الرمة لأبي بكر أحمد بن محمد الصنوبري، تحقيق محمود مصطفى حلاوي، ص٦٢، ط١، ١٩٨٥، مؤسسة الرسالة.
40 شرح القصيدة الميمية للإمام شمس الدين محمد بن أبي بكر بن قيم الجوزية، عرض وتحليل: مصطفى عراقي، ص: ١٤٧-١٥٢، مكتبة ابن تيمية، القاهرة (من دون تاريخ).

آفاق معرفية

- مفهـوم التلقي من خلال الأنموذج التواصلي لنظرية زيجفريد شميث

- صيغ التماس في القصّ القرآني

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 35 أبريل - يونيو 2007

مفهـوم التلقي من خلال الأنموذج التواصلي لنظرية زيجفريد شميث

د. نزار التجديتي(*)

«النص مقولة أساسية لفلسفة اللغة وللسانيات
تتطلب منهجا في التحليل مُوجَّهًا نحو التواصل»

زيجفريد شميث

النظرية الأدبية ونماذجها المعرفية المتحولة بأوروبا

في تقديمه الرصين للكتاب الجماعي المهم، نظرية الأدب، الصادر باللغة الفرنسية في فجر الثمانينيات من القرن الماضي، أوضح هارون كِيبدِي فاركا أن تطور المناهج الأدبية مرتبط أساسا بمدى تطور الدراسات الإنسانية، سواء على مستوى الرؤية والمنهاج أو على مستوى الأداة والمقاربة.

وفي معرض حديثه عن بعض المصادر النظرية والمراجع المعرفية والمفاهيم التطبيقية الجديدة التي صار ينهل منها منظرو الأدب ونقاده وعلماؤه المعاصرون بنات أفكارهم يومًا بعد يوم، نبّه القرّاءَ وعامة المهتمين بالدرس الأدبي، هذا المتخصص الأوروبي المعروف في مجال الأبحاث الشعرية والبلاغية، إلى تغير الأنموذج العلمي السائد داخل علوم الإنسان منذ زمن غير قليل[1].

فقد تزحزح «الأنموذج اللساني» عن مكانه المعهود، وكان مستلهَمًا بنوع من الحماس الزائد في الستينيات بين أغلب الباحثين الغربيين في أشكال الأدب وتجليات الثقافة[2]. تزحزح هذا الأنموذج الفاتن عن موقعه الريادي السابق بين العلوم المذكورة منذ بداية السبعينيات نتيجة

(*) أستاذ السيميائيات بكلية الآداب - جامعة عبدالمالك السعدي - تطوان - المغرب.

الممارسة الاستكشافية الواسعة لفرضياته الشكلية التفتيتية ومصطلحاته الإجرائية الثنائية الأقطاب على اللغة المجازية. وقبله، في منتصف الستينيات، تراجع بعض الشيء إشعاع «الأنموذج الإناسي» عن تخصيب طرائق التحليل البنيوية الموجهة نحو أجناس الخطاب الثقافي الكونية كالأمثولة البدائية والحكاية الشعبية والقصيدة الشعرية. ثم تحول الأنموذج العلمي الجديد تحولا معرفيا ملموسا بأهم بلدان القارة الأوروبية الحديثة عند نهاية السبعينيات. حيث انتقل فجأة مركز الاهتمام المعرفي في فرنسا وألمانيا الغربية نقلة منهجية نوعية من حظيرة علوم «البنيات» اللسانية الصغرى و«الأنساق» المنطقية المغلقة إلى آفاق علوم «الشبكات» الدلالية المعقدة و«الأكوان» السيميائية المفتوحة.

ولذلك، انتهى هارون كيبدي فاركا في تمهيده لنظرية الأدب في نهايات القرن العشرين إلى التأكيد، خاصة بعدما تعززت بجلاء المكاسب المنهجية في مختلف الحقول اللغوية والفكرية وتراكمت حصيلتها العلمية والمعرفية لدى منظري كبريات مدارس «تحليل الخطاب» الأوروبية في بداية الثمانينيات، انتهى فاركا شيئا فشيئا إلى التأكيد على حقيقة علمية جديدة غذت، منذ حين، مرتكزا معرفيا أساسيا في خطاب معظم علوم الإنسان، وهي أن «العلوم المفاتيح التي يبدو أن النظرية الأدبية تستعير منها في الوقت الحالي اصطلاحاتها، لم تعد هي اللسانيات أو المنطق أو الإناسة، وإنما هي العلوم الاجتماعية، وبصفة خاصة نظرية التواصل والسيميائيات»[٣]. وكذلك حال النظرية الأدبية بالغرب منذ أكثر قرن من الزمن، تبحث على الدوام في العلوم الدقيقة عن مرافئ آمنة تؤطر داخلها أدواتها ومفاهيمها النظرية النسبية، وتختار في النماذج الجديدة مواقع منيعة تحصن داخلها قناعاتها الفنية والجمالية المتغيرة. حوّل هيبوليت تين (Hippolyte Taine)، عند نهاية القرن التاسع عشر، وجهة النقد من مرونة التاريخ إلى صرامة العلم، ودعاه إلى اكتشاف القوانين العامة التي تحكم النص الأدبي مستوحيا «الأنموذج الإحيائي» (Paradigme biologique) الذي كان رائجا جدا في عصره العلموي. أما رولان بارت (Roland Barthes)، وكان خاضعا مثل كثير من معاصريه الشباب من النقاد لتأثير «الأنموذج اللساني»، فتخلى فترة عن «أوهام النقد» لمصلحة «حقائق العلم»، ووجد، عند نهاية القرن العشرين، في السيميائيات (Sémiologie) خطابا علميا بديلا عن خطاب الأحكام الجاهزة والنعوت المعيارية.

ولنا مع ذلك أن نطرح، من منظور معرفي مهتم بتجاذب المناهج والمصطلحات المعاصرة وتناسخ التصورات والأفكار الجديدة في دائرة علوم الإنسان طيلة القرن العشرين، هذا السؤال النقدي الذي يخص قبل كل شيء حدود استيعابنا للمنجز وتقييمنا للمشروع في برامج النظرية العلمية الغربية البائدة بالأمس أو الرائجة اليوم: هل يوجد في معطيات هذا الرأي ما يخالف في الجوهر ما نعرفه - من خلال النصوص المنشورة والمناظرات الفكرية المشهودة أو

المسجلة - عن حقيقة الأبحاث العلمية الجارية وقتئذ فيما سمّي بـ «العلوم الإنسانية» وتوجهاتها المنهاجية الملحوظة أو المرتقبة بأوروبا الغربية والشرقية معا؟

بعيدا عن التطبيقات السريعة والأحكام المرتجلة والتأويلات الفجة التي يسقطها في بعض الأحيان بعض القرّاء والنقاد المتعجّلين في العالم العربي على الفكر الغربي المعاصر خارج سياق حركيته التاريخية والحضارية الخاصة، يمكن القول بأن هذا الرأي الهادئ لا يعكس في الواقع إلا الصورة العامة البارزة التي تقمصتها النظرية الأدبية الأوروبية في ذلك التاريخ أثناء بحثها الدؤوب عن منظورات علمية وآفاق تربوية جديدة أكثر فعالية، سواء على صعيد المقدمات النظرية للمناهج الموظفة أو على صعيد النتائج التطبيقية المستخلصة من النصوص والمتون المختارة للمقاربة والتحليل.

فإذا كان التفكير في الموضوع الأدبي بأوروبا قد تم في الغالب سابقا من جهات ووجهات نظر سائدة إما من جهة الأثر (طبيعته، ماهيته، شكله، مضمونه... إلخ) وإما وجهة نظر المؤلِّف أو المبدع (أي من جهة نظريات الإنتاج عموما)، فإن إدخال وجهات نظر أخرى كانت محدودة أو مغيبة مثل وجهة نظر المتلقي الفني أو الاجتماعي خلخل بالتأكيد المنظور القديم للإشكالات النظرية المطروحة عادة في هذه المدرسة النقدية أو ذاك الاتجاه الفكري. بل سمح هذا التغيير والتعديل في الرؤية والمنهج للدارسين الجدد بإعادة صياغة وجهات نظر جديدة وإدماج نظريات جديدة في صميم النقاش والسجال حول الأدب، وعلى رأس هذه النظريات المعرفية بالطبع نظرية التواصل ومفاهيمها التداولية حول القراءة والقارئ والمقروء.

فنظرية التواصل وجدت - بصيغها المعرفية المختلفة الساعية لتحديد شروط فضاء للتفاعل والحوار مقبولة من لدن الجميع داخل المجتمع - بألمانيا الغربية، المتصارعة أيديولوجيا وثقافيا زمنئذ مع ألمانيا الشرقية، موطن قدم صلبا فيما يمكن تسميته على وجه الإجمال بمدارس «اللغويات السياقية»، وكذا في اتجاهات «الاجتماعيات التداولية». وقد بدأ هذا التطور المنهاجي في ألمانيا الغربية منذ منتصف الستينيات، وبشكل خاص مع اللساني بيتر هارتمان (Peter Hartmann)[٤]، وعالم الاجتماع جورجين هابرماس (Jörgen Habermas)[٥]. بحيث إن الباحث الألماني في «الجماليات الأدبية»، جوتز فينولت (Götz Wienold) على سبيل المثال، عندما انطلق في بداية السبعينيات في مشروعه الطموح لبناء سيميائيات للأدب، لم يجد عناء كبيرا للانطلاق من فرضية معرفية جوهرية مفادها أن نظرية الأدب العامة لا يمكنها أن تنهض مجددا على دعائم علمية متينة إلا في إطار نظرية شاملة للتواصل الإنساني[٦]. وما ذلك، في نظره، إلا لأن هذه السيميائيات الأدبية، المندرجة في «منظورات علم الأدب»، تهتم أساسا داخل النصوص الأدبية بالسيرورات التواصلية لعملية التلقي.

بينما أدى تحديث المنظومة الذهنية للأمة الفرنسية في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، بفضل الجهود البنيوية على أسس فلسفة علموية جديدة بلورها فهم منهجي ضيق للسانيات السوسيرية (نهاية التاريخ، موت المؤلف، آلية تناسخ المعاني والأفكار والمؤلفات... إلخ)، أدى هذا التحديث الجذري للفكر إلى ردات فعل سياسية عنيفة واحتجاجات ثقافية قوية ترددت أصداؤها الذهنية والاجتماعية في الإنسانيات على مدى عقدين من الزمن. ثم تطورت هذه الاحتجاجات الفكرية في السبعينيات إلى سجال أيديولوجي ومنهاجي كبير تزعمه في الاجتماعيات على وجه التحديد بيير بورديو بصورة لامعة[٧]. مما سمح للباحثين تدريجيا باكتشاف قصور أدوات مدارس «اللسانيات التقليدية» الشديد (أو ما سمي بـ «لسانيات الجملة» وأدبياتها التجزيئية الموغلة في التجريد والاختزال والتبسيط)، ونسبية نتائجها النظرية الواضحة ومحدودية آفاقها التطبيقية الموعودة. بل عجل هذا السجال الذهني بتجاوز ما لم يتردد بعض الناقدين الكنديين في نعته بعد انحسار الموجة البنيوية الكبرى بفرنسا بـ «سراب اللسانيات» الفظيع[٨]، وأحل في الثمانينيات السيميائيات الاستدلالية لآلجرداس جوليان جريماس - تلك السيميائيات القائمة على نموذج عاملي مدمج للتواصل- مكانة بارزة دوليا في حقل العلوم الاجتماعية والأدبية.

أما في إنجلترا المحافظة، فالفلسفات اللغوية (Philosophy of Language) كانت واقعية جدا بعدما طورها في اتجاه رصد الأفعال والأعمال اللغوية وملاحظة المقاصد والأغراض التداولية (Speech Acts) كل من جون أوستن (John Austin) بجامعة كامبريدج وجون سيرل (John Searle) بجامعة أكسفورد في الستينيات على أسس منطقية تحليلية. إذ إنها لم تكن تجد غضاضة في أن تولي اهتماما كبيرا لأعراف المحادثة اليومية وتقاليد الكلام الدارج، أي لمعايير التواصل اللغوي العادي وشروطه الصريحة والضمنية في السياقات الطبيعية.

وكذلك، لم ينفصل البحث السيميائي النشيط بغرب أوروبا قط عن أبحاث مهمة في اللغة والأدب والفن والثقافة تستند إلى نظريات لسانية ونماذج نسقية مختلفة للاتصال والإخبار والإعلام. ففي بلد صغير مثل بلجيكا، شيد إيريك بويسينس (Eric Buyssens)[٩]، عند نهاية النصف الأول من القرن العشرين، «سيميائيات التواصل» (Sémiologie de la communication) في حضن النظرية الوظيفية للغة الإنسانية، التي ترى أن وظيفة اللغة الأساس تكمن في تمكين الناطقين بها من الاتصال والتفاهم، لكن هذه السيميائيات العلمية الواعدة لم تلق مع الأسف بأوروبا زمنئذ النجاح المطلوب بسبب تزامن ظهورها مع نشوب الحرب العالمية الثانية. وحتى في إيطاليا العتيقة، انبثقت في وقت متأخر على يد أستاذ الفلسفة أمبرتو إيكو[١٠] «سميائيات الإشهار» في إطار نظريات الاتصال والإخبار السائدة في الخمسينيات والستينيات لدى الرياضيين ومهندسي الاتصال والحاسوب.

أما بشرق أوروبا، فـ «حلقة براغ» التشيكية، الذائعة الصيت في مجال اللسانيات والأدبيات، سبقت بعقود «مدرسة التلقي» الألمانية في الاهتمام المنهجي بالبعد التواصلي الملازم لانتشار الأثر الفني، عندما كشفت، بفضل دراسات جان موكاروفسكي (Jan Mukarovsky) وتلامذته الرائدة حول صنعة «الموضوع الجمالي»، ما يتطلبه تلقي أي عمل فني من «عملية تجسيد» (أي تحيين للأثر الفني في الزمان والمكان) لا يمكن أن ينهض بها في الواقع إلا القارئ المستكشف لأبعاد النص الجمالية. بينما تجاوزت، بروسيا الشيوعية، شهرة «مدرسة تارتو» المتعددة الاختصاص في مجال «سيميائيات الثقافة» الحدود السوفييتية إلى بقية العالم الليبرالي، ومن أبرز ممثليها الذين وظفوا نظرية الإخبار توظيفا بعيدا لكشف معالم النسق الثقافي المُحدِّدِ لصيغ التمثل الإنساني للكون الطبيعي وللمحيط الاجتماعي يوري لوتمان (Iouri Lotman) الذي يقدم كتابه الذائع الصيت «بنية النص الفني» كثيرا من الأطروحات العلمية لهذه المدرسة الشكلانية الغزيرة الإنتاج(١١).

ولذلك، يمكن القول من دون تحفظ إن ملاحظة هارون كيبدي فاركا الثاقبة لا تنطبق على النظرية الأدبية فحسب، وما صحبها بألمانيا الغربية من تعديلات نوعية في اتجاه «مدرسة جمالية التلقي» الشهيرة (انتقال الناقد الألماني هانس روبير ياوس (H. R. Jauss)، زعيم هذه المدرسة، مثلا، من «التأويلية الأدبية» المحضة إلى «التأويلية الثقافية» الموسعة وانزياح اهتماماته المنهجية من شكل مُعدل من اجتماعيات القارئ والمقروء (Sociologie du lecteur et de la lecture) إلى ما يشبه انشغالات جمالية النص (Esthétique du texte) باكتشاف الاحتمالات التأويلية للعمل الفني بمفهومه الثقافي الواسع(١٢)، أو ما واكبها بفرنسا من تطبيقات تمثيلية في توجهات «مدرسة باريس» المعروفة (تحول السيميائي الفرنسي آلجرداس جوليان جريماس (A.J. Greimas)، معلم هذه المدرسة، على سبيل المثال، تدريجيا من بسط قواعد «المقاربة الموضوعية» لبعض الأجناس الخطابية الكبرى كالحكاية الشعبية إلى تشريع نوع منهجي من «القراءة الذاتية» تقريبا للنصوص الأدبية والإبداعية(١٣).

لا تنطبق ملاحظة هارون كيبدي فاركا النقدية فقط على النظرية الأدبية الأوروبية، التي لم تكن في جميع الأحوال قد عثرت بعد أكثر من قرن من الزمن على مكانها الصحيح بين مناهج العلوم ونماذجها المعرفية المتحولة باستمرار، بل تشمل كذلك عددا متزايدا من النظريات الغربية الأخرى التي تعتمد الاجتماعيات رؤيتها العلمية بوجه خاص، أو تستوحي الإنسانيات مقاربتها التحليلية بوجه عام. فالمتتبع لنشوء النماذج النظرية ونجاح استخدامها وسعة انتشارها في حقل علوم الإنسان يلمس جيدا، في واقع الحال، آثار هذه الاختيارات المنهجية الجديدة التي ذكرها كيبدي فاركا ووقائعها العلمية البينة على أرضية البحث والاكتشاف والنقاش والجدال في أوروبا من نهاية القرن السالف إلى بداية القرن الحالي. فمنذ هذه الفترة الانتقالية من التاريخ المعاصر

ما فتئت تعول كثيرا الدراسات اللسانية والأدبية والفلسفية والفنية والجمالية في المنابر الجامعية الأوروبية، وتستند بانتظام البحوث الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والنفسية والمستقبلية في المراكز العلمية الغربية، وغيرها من المباحث الإنسانية الأخرى، على اصطلاحات ومفاهيم نظرية التواصل النسقية وتصوراتها التداولية.

١- عصر التواصل

يُعدّ مبحث التواصل، وهو الرديف اللصيق بمباحث الاتصال والإخبار والإعلام، اتجاها علميا عاما انبثق بالغرب المتقدم تقنيا في منتصف القرن العشرين مع ابتكار أول حاسوب ضخم الحجم بالولايات المتحدة عام ١٩٤٦م، واستعماله لأغراض عسكرية تتصل بتحديد أهداف القاذفات المضادة للصواريخ تحديدا دقيقا. وعرف هذا المبحث العلمي انطلاقته النظرية الحاسمة في مجال الإنسانيات مع بداية الستينيات من ذلك القرن عند تطور الأجهزة التقنية الكهربائية تطورها الهائل، قبل أن تشجع عليه تشجيعا كبيرا في حقبة الثمانينيات هيمنة ثقافة الصورة البصرية على ثقافة المروي المسموع والمطبوع المقروء في المجتمعات الاستهلاكية الغربية وطغيان قوة الإعلام السمعي البصري على منابر الساحة الإعلامية الدولية.

بل إن الطفرة التقنية والعلمية والثقافية التي عرفها ميدان الاتصالات بفضل القمر الاصطناعي غزت، في حقيقة الأمر، معظم جوانب الحياة المادية والمعنوية للإنسان المعاصر الذي أصبح يدعى من جراء ذلك بـ «الكائن الإخباري»(١٤). وكذلك غدت تقنيات الاتصال السريعة الجديدة -مثلما قال العالم الإناسي الفرنسي جورج ديميزيل (Georges Dumézil) في حوار مشهود معه قبل أسابيع من وفاته(١٥)- سمة كونية بارزة لحضارة الغرب الاستهلاكية، وصارت حقنة ضرورية لأمثولاته المعاصرة. إذ يمكن الإقرار، مع أحد الإعلاميين المتابعين للتطورات التقنية السريعة التي عرفها مجال الاتصال السمعي البصري في نهاية القرن الماضي، بأنه: «بعد عدة قرون طويلة اتسمت بسيادة الحضارات الزراعية، وبعد قرنين من هيمنة الصناعة التحويلية للمواد الأولية، يدخل العالم في عهد جديد: عهد الإخبار»(١٦)، أو بالأحرى «عصر ثورة الإخبار».

ولقد تأكدت معالم هذا التحول التاريخي والحضاري والتقني سنة بعد سنة في واقع الممارسات الحضارية والعادات الإنسانية اليومية، واتضحت أدواته ومسالكه وانعكاساته عقدا بعد عقد في خريطة العالم المُحاصَر بسياج الأقمار الاصطناعية المتزايدة في الفضاء الخارجي للأرض (أكثر من «٥٠٠ قمر صناعي»)(١٧). حيث فرضت طرق نقل المعلومة الجديدة بالتقنيات الحاسوبية السريعة جدا واقعا ثقافيا وتربويا وعلميا واقتصاديا واجتماعيا وسياسيا جديدا مطبوعا بمظاهر العمومية الكونية المُفقِرة، عوض معالم الخصوصية المحلية الغنية.

مما دفع هنا وهناك بعدد كبير من المحللين المعاصرين لآثار وسائل الاتصال الجماهيري الجديدة media of mass communication على حركية المجتمعات الإنسانية وتطورها، ومنهم على وجه التمثيل المتخصص الشهير أبراهام مولز (Abraham Moles)، إلى القول - منذ بداية السبعينيات - إننا ولجنا عصرا تقنيا وعلميا وثقافيا وسياسيا واقتصاديا جديدا مغايرا تماما للعصور السالفة: عصر التواصل[١٨].

٢- نماذج للتواصل

ظهرت كلمة «تواصل» في صيغتها اللفظية الأنجلوساكسونية (Communication)لأول مرة في التاريخ المعاصر، بالمعنى الجديد لـ «علوم الإخبار والاتصال»، عام ١٩٤٨م عندما استعملها مؤسس «علم الآلة» («السيبرنطيقا»، أو العلم الذي يعنى بمعالجة الأخبار والتحكم في أنساقها الآلية)، الرياضي الأمريكي الشهير نوربر واينر (Norber Wiener). وكان هذا العالم اللامع -المنتمي إلى الحلقة الرياضية المرموقة لجامعة جوتنجين الألمانية- قد استعملها مجددا إلى جانب الكلمة الإنجليزية المستحدثة «سيبرنطيقا» (Cybernetics) الإغريقية الأصل (Kyberneter)، كلفظة مرادفة لإحدى الركيزتين النسقيتين التي يقوم عليها هذا العلم الجديد، وهما: (أ) الإخبار و(ب) المراقبة، في عنوان كتاب مثير نشر له في تلك السنة باللغة الإنجليزية بمدينة باريس: علم الآلة أو المراقبة والتواصل عند الحيوان وداخل الآلة[١٩].

وتجدر الإشارة إلى أن جاك لافيت (Jacques Lafitte)، وهو مهندس ومعماري فرنسي غمره اليوم النسيان، كان قد نشر قبل نوربر واينير بأكثر من عقد من الزمن كتابا علميا مفيدا غير بعيد تماما في اصطلاح عنوانه ومادة موضوعه عن مؤلف واينير المذكور: تأملات في علم الآلات (١٩٣٢). ورغم أن هذا المؤلَّف لم يحظ بالاهتمام العلمي الكامل والمتابعة النقدية المناسبة وقتئذ، فقد كان بالتأكيد لصاحبه الفضل في التنبيه منذ وقت مبكر نسبيا إلى عدة مسائل علمية جديدة منها على الخصوص مسألة غاية في الأهمية، وهي عدم معرفة الإنسان الكاملة بمنطق هذه الآلات الإخبارية الحديثة العالية الحساسية التي صنعها الإنسان بعد الثورة الصناعية (أو بالضبط «الثورة الصناعية الثانية»، حسب تسمية نوربر واينير للحقبة التاريخية التي شهدت ميلاد الجيل الجديد من هذه الآلات الإخبارية المتطورة). مما دفع بجاك لافيت إلى الدعوة الصريحة، في هذا الكتاب المنسي، إلى برنامج كثيف من البحوث التقنية حول بناء الأنساق الآلية قد تؤدي نتائجه إلى قيام علم ميكانيكي جديد يختص بنظام الآلات الإخبارية ووظائف الأنساق المراقَبة (Servo-machines, Servo-systèmes)[٢٠]. وهذا أمر يدل على وجود سياق علمي نشيط بغرب أوروبا في النصف الأول من القرن العشرين أرهص من جهة بالابتكارات الآلية الكثيرة التي عرفتها بعد ذلك أجهزة الاتصال الجماهيري، وألمح من

جهة أخرى إلى بعض التحولات الاجتماعية والثقافية الكبيرة التي أحدثتها التقنيات الجديدة في مجال الإخبار في النصف الثاني من القرن نفسه[٢١].

غير أن اهتمام عالم الآلة بالأخبار والمعلومات والبيانات لا يخص أبدا محتواها الفكري النوعي أو يدور حول قيمتها الإنسانية أو الذهنية أو الفنية، وإنما يشمل فقط جانبها المادي البحت: أي تسنين[*] (أو تشفير) العلامات الرمزية التي تتكون منها الإرسالية اللغوية أو الرقمية والطرق المثلى لنقلها بأقل كلفة مادية ممكنة وأسهل وسيلة تقنية لتلقيها، وهي الجوانب الشكلية التي كانت - آنذاك - تشغل جدا بال مهندسي الاتصالات السلكية (التلغراف، الهاتف) حسبما تجلت بوضوح في مؤتمرهم العالمي المنعقد سنة ١٩٢٧م[٢٢].

ثم برزت بعد هذه الفترة تدريجيا محاولات علمية مختلفة المشارب النظرية والأصول المعرفية لرصد ظواهر الاتصال الجماهيري وتحليلها تحليلا نسقيا أو لغويا شاملا. ولقد عملت هذه المحاولات على الاهتمام أكثر بمضمون الإرسالية الاجتماعي والرمزي وأطرافها الإنسانية من باعثٍ للأخبار إلى متلقيها من خلال نماذج نظرية متماسكة تقنيا. ويمكننا التمييز، داخل هذه النماذج التواصلية المتباينة، بين ثلاثة أنماط كبرى حسب طبيعتها النظرية الخاصة ومدى أهميتها العلمية والوصفية على المستوى الإجرائي: «النماذج التقنية»، و«النماذج اللسانية»، و«النماذج النفسية-الاجتماعية».

١-٢- النماذج التقنية

ظهر أول «النماذج التقنية» للتواصل على الساحة العلمية بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها. ولقد اهتمت هذه النماذج التي استوحت خطوطها النظرية العريضة من التصميم التقني لأنظمة الإرسال التلغرافية والاتصالات السلكية، اهتمت هذه النماذج بوصف عملية التواصل المحدود بين متخاطبين اثنين. ويعتبر «نموذج شانون وويفر» (C. Shannon & W. Weaver) النموذج الرياضي المرجعي للنماذج التقنية للتواصل، بل يمكن القول بأنه كذلك النموذج الملهم لباقي النماذج الأخرى. ويمكن تحديد مجموعة عناصره الإخبارية في الخطاطة التالية:

الباعث — قناة — المتلقي

مصدر ← إرسالية ← تسنين ← تحليل ← إرسالية ← مرسل إليه

↑ تشويش (يؤثر على المرحلة بين تسنين وتحليل)

(*) التسنين: التشفير، أي وضع شفرة من العلامات أو الرموز متعارف عليها لبيانات الإرسالية.

نموذج «شانون وويفر» (١٩٤٩م)

ويمتاز هذا النموذج الرياضي ببساطته وبشموليته في آن واحد، إذ يقدم عملية التواصل بين متخاطبين اثنين باعتبارها نقلا لإرسالية معينة، انطلاقا من مصدر إخباري معطى نحو مرسل إليه على شكل علامات ورموز يُسننها (أو يشفرها) باعث ويُحللها متلق اتسلمها عبر قناة قابلة للتشويش أو معرضة له. ولقد مكن هذا النموذج الأساس الذي يمثل مختلف مراحل العملية الإخبارية من تبيين مسألة مهمة مؤداها أن العلامة الإخبارية المشفرة عند تلقيها لا تشبه -ماديا- ما كانت عليه عند إرسالها، ومن ثم سمح هذا النموذج بتوضيح الدور المزدوج للتسنين (أو التشفير) وللتحليل (تحليل السنن أو الشفرة) في إجراء الاتصال.

وهناك كذلك نماذج تقنية أخرى للتواصل معروفة بين المهندسين والإعلاميين نذكر منها تمثيلا لا حصرا «نموذج هارولد لاسويل» (Harold Lasswell) الذي قدمه صاحبه للخبراء والباحثين عام ١٩٤٨م، ويخص أشكال الاتصال الجماهيري المعروفة زمنئذ (الصحافة، الهاتف، المذياع... إلخ). ويقوم هذا النموذج على مجموعة محددة من الأسئلة المتسلسلة التي تكشف تدريجيا عن العناصر اللازمة في هذا النوع من التواصل:

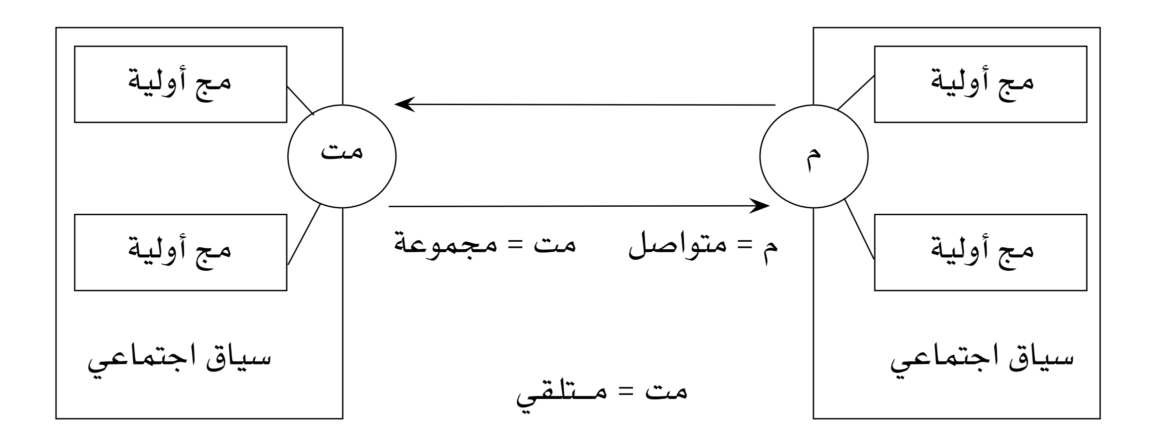
- من؟ (المتواصل)،
- ماذا يقول؟ (الإرسالية)،
- أي قناة؟ (الركيزة التواصلية للإرسالية: الصحافة المكتوبة، المذياع... إلخ)،
- إلى من؟ (المخاطب المنشود)،
- أي أثر أحدث؟ (الأثر أو الوقع الذي تركته الإرسالية في المتلقي).

وإذا كان نموذج هارولد لاصويل يركز -مثلما يمكن أن نلاحظ الأمر من خلال ترتيب الأسئلة المتتالية وتوجيهها نحو مقصدية مطلوبة - على غائية الاتصال الجماهيري وهدفه المقصود (أشكال التفاعل والإقناع بين المتخاطبين)، فإن ميزته البارزة تكمن عند المقارنة مع النماذج التقنية الأخرى للتواصل في برهنته الواضحة على قضية كبرى مُحَصّلها أن النسق التواصلي هو قبل كل شيء نسق تأثيري تتفاعل داخله الأطراف المتصلة والمقاصد والأدوات المدرجة تفاعلا إنسانيا مستمرا[٢٣].

بيد أنه للنموذجين المذكورين عدة مساوئ لفتت أنظار الخبراء والعلماء في مجال االتواصل، منها أنهما يقدمان عملية التواصل في آنية زمنية معزولة عن سياقها الإنساني الفعلي مختزلين المجتمع البشري إلى أفراد عُزل منفصلين عن محيطهم الجغرافي ومنقطعين عن جماعتهم الثقافية وتاريخهم الطويل. والحال أن الإنسان بطبعه كائن اجتماعي وتاريخي تحركه في المكان قيم جماعية وفردية محددة، كما أنه يخضع في الزمان لتطورات اجتماعية واقتصادية وتحولات ثقافية وسياسية جوهرية.

وقد حاول كلود شانون تبرير هذا الضعف النظري الواضح لنموذجه الرياضي المبسط بقوله: «لا توجد علاقة بين وجهة النظر الدلالية ووجهة نظر المهندس»، مشيرا بذلك إلى الصعوبات التقنية الكثيرة التي يواجهها المهندس الإعلامي في تشغيل أنظمة الاتصالات والإكراهات الآلية العديدة التي تصرفه عن الاهتمام بالجوانب «الإنسانية» الأخرى لعملية الاتصال والإخبار.

ولقد عمل «نموذج ريلي وريلي» لوصف التواصل الإنساني (Riley and Riley)، المطروح عام ١٩٥٩م، على تفادي بعض هذه النواقص العلمية والثغرات المعرفية وتطعيم النماذج التقنية السابقة لظواهر التواصل بعناصر سياقية واجتماعية كما يبين الرسم الآتي:



نموذج ريلي وريلي (١٩٥٩م)

فهذا النموذج يُلحِق، في المرحلة الأولى من التعديل، قطبي التواصل (المتواصل من جهة، والمتلقي من جهة أخرى) بجماعة إنسانية أولية (أو نواة تواصل بشرية أساس)، ثم يربطهم، في المرحلة الثانية من التصحيح، بسياق تداولي أوسع، أي السياق الاجتماعي والثقافي الأعم. وعلى هذه الشاكلة، يكون «نموذج ريلي وريلي» أول نموذج تقني للتواصل ابتعد عن التقيد كليا بمنظور الأنموذج الآلي للاتصال، وأخذ بعين الاعتبار البعد الاجتماعي والثقافي الملازم للنسق التواصلي، وعمل نتيجة ذلك على ربط فعل الإبلاغ والإخبار بسياقه الإنساني الأشمل.

لكن الملاحظ عموما على النماذج التقنية للتواصل تأثرها الشديد بالنظرية السلوكية الأمريكية (حافز/ جواب) لرائديها واطسون واسكينر (J.B. Watson & F.B. Skinner) اللذين زاملهما نوربر واينر سنوات عدة في «المجمع العلمي الأمريكي» الشهير (M.I.T). وظهر تأثير

هذين العالمين السلوكيين بصورة أكبر في فكر كلود شانون، الذي كان يعتبر اللغة الإنسانية «سلوكا تواصليا» لا يختلف عن باقي السلوكيات البشرية التي تنشأ من مجموع الحوافز والحاجات الضرورية التي تحدد وجود الكائن الحي كالعطش والجوع والألم واللذة والفرح والحزن، ويعالج على أثرهما الفعل الإبلاغي كمتوالية من الحوافز السلوكية الإنسانية (طلب، أمر، دعوة، الإفصاح عن رغبة أو شعور... إلخ) التي يعرضها المتواصل عرضا واضحا ويجيب عنها المتلقي بأجوبة مناسبة على نحو شبه آلي (رد، تنفيذ، استجابة... إلخ).

خلاصة القول، تعتمد «النماذج التقنية» المعروفة للتواصل، على المستويين الاصطلاحي والمنهجي، «الأنموذج الآلي» (أو «الأنموذج السيبرنطيقي») لتداوليات علوم الأنساق، وهو الأنموذج العلمي السائد الذي كان يفكر ويعمل من خلاله الرياضيون والإعلاميون ومهندسو الاتصالات كافة في الخمسينيات من القرن الماضي. ولهذا السبب بالذات، تميل معظم هذه النماذج إلى تقديم العملية التواصلية بصورة مبسطة جدا خارج كل مؤثرات سياقها الطبيعي، فتنظر إلى حدث التواصل باعتباره نسقا خطيا تنتقل خلاله سلسلة الأخبار والمعلومات البيانية في اتجاه أحادي من «الباعث-المصدر» إلى «المتلقي-المستقبل»، مثلما يحصل عند الاستماع للمذياع أو مشاهدة التلفاز. وهذه، بطبيعة الحال، نظرة رياضية وتقنية قاصرة لأنها لا تحيط بكل أبعاد الواقع التواصلي المعقد وشروطه التداولية المختلفة.

وقد دحض اليوم استعمال أنظمة الاتصال الجديدة القائمة على مبادئ الأنساق التفاعلية هذه النظرة تماما. إذ بينت التجربة المعلوماتية أن الاتصال الكثيف بين الأفراد عبر مختلف القنوات التي توفرها شبكات المعلومات (الإنترنت) لا يهدف فحسب إلى تناقل الأخبار الجادة والمعلومات الضرورية بينهم، بل يروم كذلك أشياء أخرى كثيرة فيها النافع والضار، ومنها التواصل بلا قيود في فضاء آلي بلا وجوه ولا جدران بغية استبدال الهويات الفردية الأصلية بهويات مغايرة مستعارة تحقق لدى بعض هؤلاء الأفراد رغبات الإسقاط والمحاكاة.

٢-٢- النماذج اللسانية

لا يمكن أن يتم أي نشاط اجتماعي أو يحدث أي تفاعل ثقافي بين البشر من دون اتصال واحتكاك وإخبار. وتمثل اللغة الطبيعية أهم وسيلة لهذا الإخبار وأبرز شكل لهذا الاتصال والتفاعل. بل يشكل التواصل، بمعنى التحادث الشفاهي والتحاور الإيمائي والتفاهم المتبادل -حسب اللغوي الفرنسي أندريه مارتينيه- الوظيفة المركزية للغة البشرية[٢٤]. الأمر الذي يفسر إلى حد ما الوضع المحوري للسانيات -مثلما تحدد بعد الحرب العالمية الثانية عند كل من رومان جاكبسون وكلود ليفي شتراوس- بين علوم الإنسان الفتية، ويبرر أيضا الأهمية الخاصة لنظام الوصف والتفسير الذي تقدمه «النماذج اللسانية» للنسق التواصلي، ويعطي كذلك مصداقية علمية مؤكدة لمساهمة

اللسانيين واللغويين في النقاش الفكري الدائر منذ عدة سنوات على مستويات متعددة حول الأدوات والمفاهيم الإجرائية الواجب إدخالها لمقاربته.

هناك نموذجان لسانيان معروفان لتفسير نسق التواصل، وهما يمثلان الجهود اللغوية في هذا الميدان النظري المتشعب خير تمثيل: أولهما «نموذج رومان جاكبسون» الشهير (Roman Jakobson) الذي طُرح للتداول في المنتديات العلمية لأول مرة سنة ١٩٦٠م، ثم ثانيهما «نموذج ديل هايمس» (Dell Hymes) الذي جاء بزمن قليل بعده وقُدم للغويين والباحثين الاجتماعيين باعتباره نموذجا وصفيا بديلا عنه عام ١٩٦٢م.

١-٢-٢- نموذج جاكبسون

عرّف اللساني الروسي الراحل رومان جاكبسون (١٨٩٦-١٩٨٢) في إحدى دراساته اللغوية المشهورة، المنشورة تحت عنوان «اللسانيات ونظرية التواصل» (١٩٦٠)، نسق التواصل الإنساني على النحو التالي: «يبعث المرسل إرسالية ما إلى المرسل إليه. ولكي تجري [مثل هذه] العملية، تتطلب الإرسالية أولا سياقا تحيل إليه (وهو ما يسمى باصطلاح غامض بعض الشيء المُحالَ عليه) ويكون قابلا للإدراك من طرف المرسل إليه. ثم تتطلب الإرسالية سننا مشتركا بين المرسل والمرسل إليه إما كليا وإما جزئيا. وتتطلب أخيرا الإرسالية اتصالا، أي قناة فيزيائية واقترانا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه. فالاتصال هو الذي يسمح بإقامة التواصل والإبقاء عليه»[٢٥].

يحيط هذا النموذج، كما نلاحظ، بعملية التواصل البشري من عدة جوانب إنسانية وإخبارية ودلالية معقدة، محددا إياها في ستة عوامل مختلفة لا يمكن الاستغناء عن أحد منها: «الوظيفة الانفعالية»، «الوظيفة الإفهامية»، «الوظيفة التنبيهية»، «الوظيفة الإيحالية»، «الوظيفة الوصفية»، «الوظيفة الشعرية»، حسبما تبين الخطاطة التوضيحية التالية:

سياق
(وظيفة إيحالية)

مرسل (وظيفة انفعالية) ← إرسالية (وظيفة شعرية) ← مرسل إليه (وظيفة إفهامية)

اتصال
(وظيفة تنبيهية)

سنن
(وظيفة إفهامية)

وهكذا، حاول «نموذج جاكبسون» جاهدا تخليص نسق التواصل الإنساني من مآخذ التصور الآلي الضيق للرياضيين والإعلاميين والمهندسين التقنيين للاتصالات السلكية. وتركزت محاولته تلك على إعادة إدماج نسق التواصل في شبكة سيميائية معقدة من البنيات والعناصر اللغوية والوظائف والمؤثرات غير اللغوية. غير أنه يلاحظ كذلك على «نموذج جاكبسون» اللساني، عند التحليل المتأني، بأنه يصف في النهاية عملية تواصل مثالية جدا دون الإحاطة بظروفها الاجتماعية الخاصة (الوسط الجماعي) أو بملابساتها الثقافية الفعلية (المناخ الذهني) أو حتى الاهتمام بنسقها التداولي المخصوص (سياق المشافهة والمحادثة) وما يشوبه سلفا من وسائط ومقتضيات ضمنية أو صريحة (مقدمات الحديث ومضمرات الخطاب) وما يحكمه دوما من تراتبيات وتوافقات مسبقة أو مقبولة (أعراف الكلام وقواعد التحادث).

٢-٢-٢- نموذج هايمس

ذلك هو النقص اللساني البارز الذي عملت على تجاوزه علوم اللغة الموسعة التي انفتحت على مختلف الظواهر اللغوية السياقية. ونخص بالذكر منها، في هذا الصدد، الاتجاه الأنجلوساكسوني المعروف في الجامعات الإنجليزية والأمريكية بـ «عرقيات التواصل» (Ethnography of Communication) الذي تزعمه ديل هايمس وجون جامبرس (John Gumperz) إلى حدود التسعينيات من القرن الماضي. إذ حاول هذا الاتجاه الإناسي، عبر سلسلة من البحوث اللغوية الميدانية التي أجراها هايمس وجامبرس في أماكن جغرافية ومناطق جغرافية من العالم متباعدة بعضها عن بعض عرقيا وثقافيا ودينيا (الولايات المتحدة، باكستان، إنجلترا)، حاول هذا الاتجاه تغطية الجانب التداولي المغيّب للنسق التواصلي من خلال نموذج لغوي جديد أسماه «نموذج الكلام (أو التحادث)» (Speaking)[٢٦]، ومن المعلوم أن ديل هايمس وضع أصلا هذا النموذج الجديد لتداوليات أنساق اللغة في بداية السبعينيات بغية تقديم مقاربة «عرقية-منهاجية» للتفاعلات اللغوية داخل سياقها الاجتماعي والعرقي الفعلي (المدينة، البادية، القبيلة، الحيّ، البيت، المؤسسة، المدرسة، مصلحة المساعدات الاجتماعية... إلخ).

ويضم «نموذج الكلام (أو التحادث)» في هيكله النظري والوصفي، ثمانية عناصر لغوية تداولية متلازمة في المحادثة اليومية لم تكن تظهر بجلاء في النماذج التقنية أو اللسانية السالفة للتواصل أو على الأقل لم تتحدد فيها بهذا الشكل المنهجي الواضح، وهي على التوالي:

١) **الوضعية.**

٢) **المشاركون.**

٣) **الغائيات.**

٤) **الأفعال.**

٥) نبر الفعل اللغوي.

٦) الأدوات التي يستعملها الكلام.

٧) المعايير(٢٧).

وعلى هذا النحو المفصل، أغنى «نموذج الكلام (أو التحادث)»، كما وضعه أصلا ديل هايمس وطوره معه لاحقا زميله في الجامعة الأمريكية جان جامبرس، نموذج جاكبسون اللساني للتواصل باصطلاحات ومفاهيم وأدوات وصفية وتحليلية جديدة مستمدة -في اتجاه «عرقيات التواصل» - من ملاحظة الأسس والعناصر اللغوية السياقية والأغراض والمقاصد التداولية التي تقوم عليها مباشرة أنساق «تفاعل اللغة بالحياة» -حسب تسمية ديل هايمس لأنساق الكلام أوالتحادث - مثل «الغائيات» الاجتماعية و«المعايير» الكلامية و«التفاعل التأويلي» للمتحدثين.

٣-٢- النماذج النفسية الاجتماعية

تعتبر «النماذج النفسية والاجتماعية» للتواصل نماذج تداولية بامتياز. وما ذلك إلا لأن هذه النماذج اللغوية تركز بشدة على مقتضيات السياق التداولي للتفاعل بين المتحدثين أكثر من تركيزها على عناصر النسق الآلي للتواصل اللغوي بين المتخاطبين(٢٨). ومع ذلك، يمكن اعتبار «النماذج النفسية الاجتماعية» امتدادا للنماذج اللسانية والإناسية للتواصل إلى حد كبير. لماذا؟ لأنها جاءت، من جهة، لتعميق كثير من الظواهر التواصلية التي ظلت عائمة أو غامضة في تلك النماذج وأضافت إليها، من جهة أخرى، أبعادا تداولية أخرى جديدة ملحوظة في النسق التواصلي الإنساني.

إذ ميزت، أولا، هذه النماذج بين شكلين مختلفين من اللغة الإنسانية، وهما: اللغة الشفاهية واللغة الجسدية. وبينت، ثانيا، بالاعتماد على أبحاث العالمين بوردِوِستيل (R. L. Birdwhistell) وآرجيل (Argyle) حول أهمية تقنيات التعبير الجسدية، بينت هذه النماذج أن قدرا هائلا جدا من الأخبار والمعلومات المهمة المتناقلة أثناء التواصل بين المتحدثين لا تتم في السياق التداولي عبر قناة اللغة الشفاهية بل عبر قناة أخرى، قناة اللغة الجسدية. مما يدل دلالة واضحة على «تعدد القنوات» التي يجري فيها التواصل ويتحقق الإخبار بين المتخاطبين، وهذا الاصطلاح الأخير اصطلاح تداولي جديد سمح للنماذج النفسية الاجتماعية بتعديل بعض مفاهيم نظريات التواصل السائدة، وعلى رأسها مفهوم الإرسالية، مثلما سنرى في السطور اللاحقة.

كما أوضحت هذه النماذج أن اللغة الجسدية لا تشتغل مثل اللغة الشفاهية على أساس الدلائل اللغوية الاعتباطية والحيادية، بل تقوم بالعكس من ذلك على العلامات الجسدية اللصيقة بسمات الكائنات وأشكال الأشياء. الشيء الذي يؤكد الأهمية البالغة للعلامات غير اللغوية في تحقيق أغراض التحادث وأهداف التواصل على المستوى التداولي. وعلى إثر ذلك،

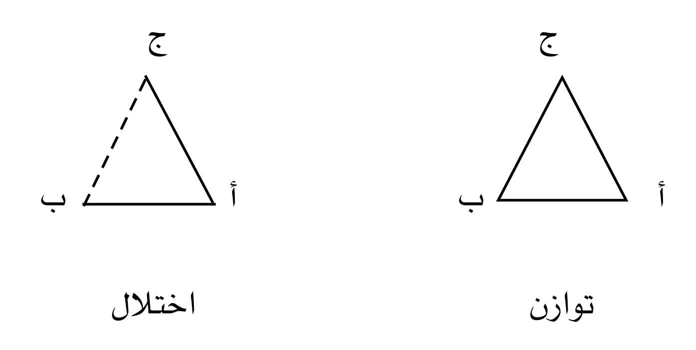
كان من المفاهيم الوصفية الجوهرية التي سارعت إلى مراجعتها وتدقيقها «النماذج النفسية الاجتماعية» مفهوم «الإرسالية» مثلما قلنا آنفا. حيث برهنت هذه النماذج، من خلال عدة دراسات تجريبية للوضعيات التواصلية أجريت في السياق الاجتماعي، على أهمية الإرساليات الجسدية (الحركات، الإشارات، الإيماءات... إلخ) في سير التواصل واستمراره ونجاحه[٢٩].

وكذلك أكدت هذه النماذج على دور «العلاقة النفسية الاجتماعية» الخاصة التي تربط، على الصعيد التداولي للتواصل، المتحدثين فيما بينهم بحسب هويتهم الثقافية أو العرقية أو الدينية وأوضاعهم ومراتبهم الاجتماعية المختلفة (السن، العرق، الجنس، المكانة، الدور، التراتبية المهنية... إلخ)[٣٠]. فالمحادثة الروحية التي تجري بين الشيخ والمريد في أروقة الزاوية لا تخضع للشروط والإكراهات التي يخضع لها حديث القائد العسكري مع الجندي في الثكنة أو ساحة الوغى. بل إن حديث الناس بعضهم مع بعض محكوم، كما هو معلوم من خلال التجربة اليومية، في عدة مجتمعات إنسانية، بسياقات سياسية أو قانونية أو ثقافية محددة كالسياق السلطوي أو القضائي الزجري أو السياق التعليمي والديني التكويني أو مرهون بمقامات اجتماعية متباينة كمقام الجد ومقام الهزل ومقام الفرح ومقام الحزن. بل إن التحادث بين أبناء الأمة الواحدة مرتبط في الواقع الاجتماعي أشد الارتباط بمفاهيم غير لغوية كجنس المناسبة (عيد، موسم، أيام مقدسة، أيام عادية... إلخ) ونوع المهنة (النبيلة أو الوضيعة) والوضع الاجتماعي أو الاقتصادي (شرفاء/عبيد، تجار/مزارعون... إلخ) والرتبة الثقافية (متعلمون/أميون) والطبقة (خاصة/عامة) والعرق (أجناس رفيعة/أجناس حقيرة) ... إلخ.

ومن بين أهم هذه «النماذج النفسية الاجتماعية» على الإطلاق، «نموذج نيوكومب» المتمحور حول مفهوم «التوازن» ومدى أهميته الكبيرة في بناء العلاقات الاجتماعية بين الذوات الإنسانية واستمرارها أو انقطاعها في فضاء التواصل ومنتديات التحاور. فانطلاقا من أبحاث فريدريك هايدر (F. Heider)حول بنية العلاقات (الفردية والجماعية) ودور «التوازن» في استمرارها أو توقفها (١٩٥٨م)، انتهى توماس نيوكومب (Thomas Newcomb)، في خلاصة دراساته التجريبية، إلى قاعدة تواصلية جوهرية مؤداها أنه داخل كل وضعية تداولية غير متوازنة يعمل المتخاطب بصورة متواصلة على تقليص الاختلال بكل الوجوه الممكنة المتاحة لديه أو يميل إلى فسخ العلاقة في حال فشل مساعيه لتحقيق ذلك الهدف.

فإذا أخذنا العلاقة بين شريكين في التواصل «أ» و«ب» وموضوع علاقة بينهما «ج» (الموقف من الكتب، على سبيل المثال)، يمكننا الحديث عن «توازن» في التواصل بينهما إذا كانت العلاقة القائمة بينهما حول هذا الموضوع إيجابية (كأن يكون «أ» و«ب» يحبان القراءة كثيرا ويرغبان في استثمار قسط مهم من وقتهم أو مالهم في شراء نوع من الكتب وقراءتها)، بينما سينشأ «اختلال» في التواصل بينهما إذا كانت العلاقة بينهما حول الموضوع نفسه سلبية (كأن يكون

بالعكس «أ» يعشق القراءة بينما «ب» تمقتها وترفض تصريف بعض الوقت أو المال في شراء كل أنواع الكتب):



«نموذج نيوكومب» (١٩٥٨م)

وكذلك، ألقت «النماذج النفسية الاجتماعية» للتواصل بصفة عامة ضوءا كاشفا على مختلف «الأعراف» الاجتماعية المقبولة و«القواعد» الجماعية العامة التي ينضبط لها شركاء التواصل المتفاعلون (احترام التقدم في السن، احترام الرتبة الاجتماعية، احترام دورة الكلام، احترام الدور القيادي، الرضوخ للتراتبية المهنية أو الطبقية... إلخ). كما أبرزت جيدا هذه النماذج (الرهانات) المعقدة الصريحة والضمنية التي تخضع لها وضعيات التواصل المختلفة في السياق التداولي (إعادة الاعتبار إلى الذات، منافسة الآخرين، تلميع الصورة الشخصية، كسب ربح ما... إلخ). وكشفت أيضا هذه النماذج عن تنوع «الخطط» الخاصة التي يعمد إليها المتخاطبون في وضعيات التواصل المختلفة لتحقيق أغراضهم أو الاقتراب من أهدافهم المنشودة (المجاملة، المواجهة، العتاب، إظهار الغضب... إلخ)[٣١].

وقد ظهر تأثير «النماذج النفسية الاجتماعية» للتواصل في مناهج مختلف علوم الإنسان، ومنها مثلا علم النفس التكويني مع «مدرسة جنيف» لصاحبها جان بياجيه (Jean Piaget) وفريقه الدولي من المتخصصين النفسانيين. إذ يقول هذا العالم السويسري الراحل في أحد كتبه الأخيرة: «ينبغي لكل اكتشاف أو مفهوم جديد أو تأكيد ما أن يتوازن مع المعطيات السابقة عليه. إذ لا بد من عمليات الضبط والتعويض لكي يؤدي الأمر إلى تماسك جديد. ولا آخذ في هذا المقام كلمة إيجاد توازن (Equilibration) بمعنى آني، وإنما بمعنى إيجاد توازن بشكل تقدمي (...) فعملية إيجاد التوازن هاته، هي تعويض تقوم به الذات كرد على الاختلالات الخارجية، وهذا التعويض يؤدي إلى القلب الإجرائي عند نهاية التطور»[٣٢].

ولقد وصل صدى «النماذج النفسية الاجتماعية» حتى إلى المعارف والميادين الإنسانية التي يكاد يغلب عليها الطابع التقني الصرف، مثل الصوتيات، مثلما يبدو ذلك جليا من خلال

النمـوذج الذي طوره عـالم الصـوتيـات الأمـريكي جـون أوهالا (John Ohala) حـول الإدراك الصوتي للمنطوق اللغوي الأصغر (= الصوتم). إذ «يركز أوهالا أعمـاله على دراسـة مـصدر التغيرات الصوتية وليس ذلك لأنه يعتبر أن انتشارها داخل الجماعة اللغوية غير مهم، وإنما لأنه يعتقد أن العوامل اللسانية - الاجتماعية في هذا الطور قد تقدمت على القيود الفسيولوجية التي تعتبر حسب رأيه المحددات الرئيسية للخطوات الأولى لعدد من التغيرات الصوتية»[٣٣].

٣ - لسانيات التواصل لزيجفريد شميث

ساهم اطراد تقدم تقنيات الاتصال الجماهيري اطرادا سريعا بالغرب في ظهور علوم وتداوليات جديدة على الساحة الجامعية والأكاديمية كعلوم الآلة والإخبار والإبلاغ والتواصل، تلك العلوم والتداوليات التي عرفت في العقدين الأخيرين من القرن الماضي قمة ازدهارها وذيوعها. كما لعب كذلك اطراد هذا التقدم التقني دورا كبيرا في تطوير الأدوات الإجرائية والمفاهيم الوصفية لعلوم الاجتماع والسياسة واللغة والأدب التي صارت تولي -في منتدى الإنسانيات- أهمية كبيرة للجانب النسقي والشكلي لمظاهر التفاعل الاجتماعي والرمزي[٣٤].

من بين الاتجاهات اللسانية ذات الطابع التحليلي التي برزت في علوم الإنسان على مدى الستينيات والسبعينيات بأوروبا مدرسة «اللسانيات النصية» (Textlinguistik) التي نشر أعضاؤها دراساتهم باللغات العالمية الحية الثلاث: الألمانية والإنجليزية والفرنسية. ومدرسة «اللسانيات النصية» مدرسة جرمانية أوروبية متعددة الاختصاصات، أهم ما تتميز به عن غيرها من المدارس اللسانية أنها عالجت اللغة الطبيعية من منظور لساني أوسع من المنظور البنيوي والتوليدي التقليدي الضيق الذي كان يقف عند مستوى الجملة لا يتعداها وصفا وتحليلا وتأويلا: هذا المنظور هو منظور النص. والمقصود بالنص تحديدا، في هذه المدرسة التداولية، النص اللغوي بمفهومه التداولي الواسع، أي النص حسبما يتم إنتاجه وتلقيه في سياقات التفاعل الاجتماعي الفعلية، لا كما يُحلَّلُ بصورة محايثة في إطار منعزل ومصطنع داخل المدارس البنيوية التقليدية. ومن أعلام مدرسة «اللسانيات النصية» اللامعين على الصعيد الدولي: فاينريخ (H. WIENRICH) وهارتمان (P. HARTMAN) ودانس (F. DANES) وفان ديخك (T. A. Van DIJK) وبيتوفي (J. S. PETOFI) وفانديرليخ (D. WUNDERLICH) وأجريكولا (E. AGRICOLA) وزيجفريد شميث (Siegfried J. Schmidt).

ويعد زيجفريد شميث تخصيصا من أبرز أعلام هذه المدرسة الأوروبية، وألمعهم حضورا ثقافيا، وأغزرهم إنتاجا علميا على المستوى الدولي. وهو، علاوة على ذلك، مدير المجلة المشهورة «الشعريات» (Poetics) التي تنشر باللغة الإنجليزية في عدة عواصم علمية بأوروبا

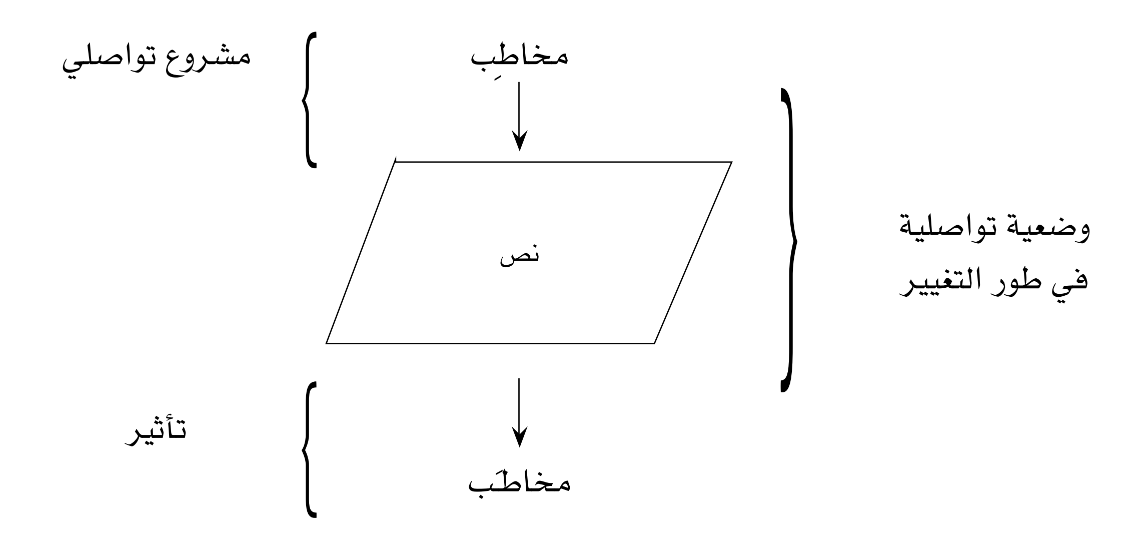
والولايات المتحدة واليابان. وقد بدأ زيجفريد شميث حياته العلمية والتربوية أستاذا وباحثا شابا بجامعة بيلفيلد الألمانية (Bielefeld) في بداية السبعينيات عندما كانت الجامعات في ألمانيا الغربية سابقا تشهد إصلاحات علمية وتربوية واسعة، ثم انتقل بعد ذلك إلى جامعة زيجن (Siegen) حيث استقر ونبغ، واشتهرت منها محاضراته ودراساته ومؤلفاته العديدة حول «نحو النص» و«لسانيات التواصل» و«علم الأدب» و«الجماليات الثقافية»[٣٥].

رغم انتساب زيجفريد شميث إلى اتجاه «اللسانيات النصية» في وقت مبكر واتفاقه مع مجمل منطلقاته المعرفية، فإن ذلك لم يمنعه من انتقاد الإطار النظري العام لأبحاثه اللسانية حول اللغة والنص. حيث يرى أن هذا الاتجاه لم يقم في واقع الأمر إلا بتوسيع مجال اللسانيات التقليدية إلى ظواهر لغوية لم يكن يُبحث فيها سابقا إلا بكيفية هامشية (تداوليات النص). مما يعني أنه كان من الممكن الاشتغال باللسانيات النصية داخل النحو التقليدي أو الأنحاء البنيوية والتحويلية بعد إعادة صياغة بعض مبادئ هذه الأنساق النظرية صياغة مخالفة. وهكذا، فعوض الاكتفاء بلسانيات للغة موسعة بدرجة من الدرجات، ينبغي بالأحرى، في نظر زيجفريد شميث، التقدم خطوة أكبر إلى الأمام، وبناء لسانيات أخرى بمنظور آخر، لكي يتمكن الدارس من الإحاطة بكلية «النشاط التواصلي» الذي تنخرط في سياقاته ووضعياته اللغة الإنسانية. وهذه اللسانيات البديلة التي أطلق عليها زيجفريد شميث «لسانيات التواصل» هي ما تطمح إلى القيام به نظريته الشمولية للنص (Texttheorie)[٣٦]. وذلك لأن «النص مقولة أساسية لفلسفة اللغة وللسانيات تتطلب، حسب تعبير زيجفريد شميث، منهجا في التحليل مُوجّهًا نحو التواصل»[٣٧].

لذلك، اعتمد زيجفريد شميث، على غرار كبار المنظرين في الاجتماعيات المعاصرة من أمثال لُحمان وهابرماس ولاكوف وبورديو، نظرية التواصل في السياق الاجتماعي إطارا معرفيا شاملا لأبحاثه اللسانية والأدبية والجمالية حول «نحو النص العام». وهذا النحو منفتح، لدى زيجفريد شميث، على النماذج التداولية للعلوم النفسية والاجتماعية. ويكفي أن نلقي نظرة سريعة على لائحة المصطلحات التداولية التي يستعملها زيجفريد شميث ويوظفها في كتاباته المختلفة لنلمس جيدا كيف تجمع هذه الأبحاث المتعددة الاختصاصات والاهتمامات في منظورها التواصلي بين فلسفة اللغة، واللسانيات العرقية، وعلم النفس، وعلم الإدراك، وعلوم التربية والتدريس، والذكاء الاصطناعي، والترجمة الآلية، والبيولوجيا الجمالية، ونظرية الثقافة.

فالمخاطِب يعمل دوما وأبدا، من وجهة نظر زيجفريد شميث اللسانية التواصلية، للتأثير بصور وأشكال إبلاغية متنوعة على مخاطَبه، ولا يتم له هذا القصد الإبلاغي (Mitteilungs und Wirkungsintention) إلا باستخدام أنماط متباينة من النصوص الثقافية

واعتماد خطط خطابية محكمة تختلف بطبيعة الحال باختلاف الوضعية التواصلية البسيطة أو المعقدة التي يوجدان فيها ورهان التخاطب القائم بينهما في سياق اجتماعي وتاريخي معين. وهو ما يمكن توضيحه في الخطاطة التالية:



ولذلك، يبدو النص قبل كل شيء عند إنجازه ماديا وإخراجه من الممكن إلى حيز الوجود، بالنسبة لزيجفريد شميث، «عبارة عن مجموعة من التوجيهات المتماسكة موضوعاتيا وسياقيا الموجهة نحو مخاطَب ما قصد إحداث تأثير محدد لديه»؛ كما يعتبر كذلك إنتاج النص من طرف المخاطِب مشروعًا تواصليا غرضه الأساس على المستوى التداولي تغيير وضعية تواصلية ما قائمة(٣٨).

٤ - أنماط النصوص والخطابات

من المعلوم جدا، في قواعد فنون الشعر القديمة والوسيطة بقدر ما هو الحال في النظريات التصنيفية الحديثة والمعاصرة، أن كل محاولة وصفية لوضع نمطية نظرية أو تاريخية شاملة للنصوص اللغوية الطبيعية - النصوص الثقافية بصفة عامة (الأجناس الخطابية) والنصوص الأدبية بصفة خاصة (الأجناس الأدبية)(٣٩)- تظل محاولة علمية محدودة الوسائل الإجرائية والنتائج العملية. وسبب ذلك أن كل التصنيفات النمطية تخضع في واقع الحال، داخل كل ثقافة من الثقافات الإنسانية، لمبدأ تصنيفي تقييمي ونسبي مضمر من لدن المُصنِّف الذي يُركز نتيجة ذلك على سمات إنشائية أو سيميائية في النص دون أخرى(٤٠). أو تعود هذه التصنيفات النمطية إلى تصور تحليلي محدد معلن من طرف المُحلِّل الذي يأخذ على إثر ذلك بعين الاعتبار بعض العناصر التكوينية للنسيج النصي ويغفل عناصر أخرى(٤١).

١-٤- تصنيف عام

عمل زيجفريد شميث في دراساته التنظيرية، منذ أوائل السبعينيات من القرن الماضي، على إيجاد تقسيم شامل لكل النصوص الإنسانية المتداولة في السياق الاجتماعي بغض النظر عن اختلاف موضوعاتها الثقافية وتنوع أجناسها اللغوية وتباين أشكالها الإنشائية وتعقدها. وانسجاما مع النموذج التواصلي لنظرية شميث النصية، تمّ هذا التقسيم الطموح على أساس الهدف الإبلاغي الذي يرومه المؤلف من إنشاء بعض النصوص اللغوية في السياق التداولي الذي ينخرط فيه أو حسب الغرض الإخباري الذي يحاوله المتخاطب من وراء استخدام بعض الخطابات الاجتماعية في الوضعية التواصلية.

وقد دفع هذا العمل التصنيفي الصعب بزيجفريد شميث إلى التمييز بوضوح، داخل النصوص اللغوية المنتجة في السياقات التداولية المختلفة للتواصل، بين ثلاثة أنماط نظرية رئيسية:

أ- النص الإخباري.

ب- النص التوجيهي.

ج- النص الأدبي.

١-١-٤- النص الإخباري

يُصنف عادة النص في هذه الخانة الثقافية العامة عندما تكون السمة المهيمنة عليه سمة إخبارية بارزة، ويكون القصد الأول من إنشاء النص والتلفظ به هو إبلاغ خبر من الأخبار طُلب من المؤلف/المخاطَب (استشارة قانونية، الحاجة إلى خبرة علمية، التماس توضيح تربوي، الفضول الإخباري... إلخ). وفي هذه الحالة، يكون المستمع/المخاطَب متلقيا منتظرا محدد المعالم على المستوى التداولي: «متلق مُستخبِر» (تاجرا يواجه إشكالا تعاقديا مع شركائه، منتجا صناعيا بحاجة إلى معطيات دقيقة حول السوق، تلميذ المدرسة المستفهم، قارئ الصحيفة المستطلع... إلخ).

فحينما نطالع، على سبيل المثال لا الحصر، النص اللغوي التالي الصادر عن بعض وكالات الأنباء العالمية: «نبهت جمعية الدفاع عن ضحايا حرب الغازات السامة بالريف إلى استمرار تهميش سكان شمال المغرب، وطالبت الحكومتين الإسبانية والمغربية بإدراج جرائم الحرب المقترفة من طرف إسبانيا [في حرب الريف الاستعمارية ما بين عامي ١٩٢٠ و١٩٢٥م] في جدول أعمال المباحثات القادمة بينهما (...)»، حينما نطالع مثل هذا النص نتبين بسرعة أنه يشكل -بالإضافة إلى طابعه السياسي ذي النبرة الاحتجاجية الواضحة- نموذجًا جيدا للقصاصات الإخبارية المثيرة التي يبحث عنها بشغف عظيم رجال الإعلام وقراء الصحف اليومية أو الأسبوعية على حد سواء.

١-٢-٤- النص التوجيهي

غالبا ما يُدرج النص في هذا الجنس التعبيري المتداول عندما تكون السمة الغالبة عليه سمة توجيهية واضحة، وتكون الغاية المستهدفة من توليد النص وإلقائه أمر المستمع/المخاطَب للنهوض بعمل من الأعمال المعنوية أو المادية (تنظيف البيت العربي، إصلاح ذات البين، إطعام الطيور... إلخ) أو للقيام بفعل من الأفعال الإدراكية أو الحركية (فتح باب الاجتهاد، إغلاق النافذة، الانتباه إلى السرعة في الطريق... إلخ) أو دفعه للانفعال بانفعال عاطفي معين (الرضا، الفرح، الرحمة، الكره، الغضب، القلق، الخوف... إلخ). وفي هذه الحالة، يأتمر المستمع/المخاطَب بتعليمات النص الخاصة بصورة مباشرة أو غير مباشرة: «متلق مُوجَّه» («المتفرج المتعاطف»، «الناخب الغاضب»، «المواطن المتحمِّس»... إلخ).

فحينما يتوجه الصحافي مثلا بالعتاب اللاذع نحو أحد زعماء المعارضة التاريخية المغربية السابقين المنخرطين في تجربة «التناوب السياسي» في أواخر التسعينيات من القرن الماضي على النحو التالي:

«نحن الآن غارقون في الأوحال، الماء من تحتنا ومن فوقنا، ولا من منقذ، الماء في أفواهنا والماء في دمنا فماذا فعلتَ؟ (...) لقد ذاع الماء وليس لك قارب آخر للنجاة، فتمسك بألواح الخشب وهي طافية فوق الأمواج، اكتب وصيتك النهائية إن هذه المدينة التي عرفتك مراهقا يافعا وزعيما، لتعرف سيرتك، فعد إلى نفسك قبل الأوان، أما الماء فهو صورتنا جميعا»[٤٢].

عندما يتلفظ الصحفي بهذا العتاب المرير يتضمن نص ملفوظاته تصريحا مجموعة من التعليمات المباشرة للزعيم الوطني المُنتقَدِ: «تمسك بألواح النجاة»، «اكتب وصيتك النهائية»، «عد إلى نفسك قبل الأوان»، وهي تعليمات مجازية مباشرة تنطوي بدورها على تعليمات أخرى إيحائية غير مباشرة، من شأنها أن تعيد للزعيم المذكور الاعتبار الوطني والاحترام الاجتماعي السابقين: «عد إلى رشدك»، «اعترف بأخطائك»، «قدم استقالتك من أمانة الحزب»... إلخ.

٣-١-٤- النص الأدبي

يتواضع القراء والنقاد في مختلف الثقافات الإنسانية المعروفة على إطلاق هذه الصفة المُخصّصة على نمط خاص من النصوص اللغوية، إذا ما كانت السمة الطافحة عليه سمة فنية معهودة أو غير مرتقبة، ويكون الهدف الأساس من تشكيل النص ونشره على نطاق واسع إخراج معنى فني مفاجئ ومخالف للمعاني التواصلية المعتادة واستخلاص دلالة مغايرة للدلالات الاجتماعية المستهلكة داخل نماذج «الواقع» المألوفة والمعيشة[٤٣]. وفي مثل هذه الحالة، يشارك المتلقي/المخاطَب في الغالب المؤلف/الأديب في إضفاء الطابع الأدبي الخاص على نسيج النص الفني وإعطائه معانيه المتميزة ودلالاته الخصوصية عبر قراءة إبداعية وجمالية متأنية مخالفة لقراءاته اليومية السريعة: «متلق شريك أو متعاون» («القارئ المتفاعل»، «القارئ النشيط»،

«القارئ المبدع»... إلخ، بحسب التسميات المختلفة التي يمنحها النقاد للمتلقي).

فعندما يقول الشاعر المعاصر مثلا:

تمهلي
وأنتِ تَهبطين درْجَ المُستحيلَ
أو تخففي.. ولو قليلاً!
من ملفّات السياسةِ
استريحي..
فوق أسلاكِ الحداثةِ
أو تمهلي
وأنتِ تصعدين سُلَمَ الرياحَ
تغرقينَ في صحْنَ
الفضاءْ[44].

فإن الصور المجازية، ذات البنية التقابلية، المستعملة في دعوته الإنسانية الهادئة، رغم شدة بساطة ألفاظها المعجمية وقرب إيحاءاتها الاستعارية العفوية («الهبوط على درج المستحيل» / «الاستراحة على أسلاك الحداثة»، «الصعود على سلم الرياح» / «الغرق في صحن الفضاء»)، تحتوي على سمات دلالية تخييلية وجمالية بارزة للمتلقي المتفاعل مع سيمياء القصيدة الرمزية. قد لا تندد هذه السمات الأدبية بالواقع الشعري العربي الاستسلامي بشكل سافر وعنيف، مثلما يفعل مثلا المقال الصحفي بلغة استنكارية صريحة، بل تدعو القارئ إلى التأمل في معالم هذا الواقع الغريب بنوع من المسافة الصوفية الضرورية ومعاينة مظاهره المزعجة بضرب من الترفع الحضاري والتعفف الفلسفي. إذ تعتمد هذه الصور الرمزية، على مستوى الشكل الإيقاعي، موسيقى تفعيلية متناغمة المقاطع والأصوات، وتقوم، على مستوى الشكل الطباعي، على هندسة فضائية أفعوانية للكلمات والأبيات، ومثل هذه التقنيات المعاصرة في التشكيل الفني للموضوع الشعري توحي للمتلقي بدلالات الانغماس البطيء في الوحل الثقافي والاجتماعي والسياسي العام الموبوء. حيث تضم هذه الصور الرمزية الجميلة في طياتها معاني السخرية المضمرة من مواقف بعض الشعراء العرب تجاه الأحداث المصيرية للأمة المطبوعة حينا بالانتهازية السياسية المغرضة، وحينا آخر بالانتفاع المادي البغيض. مما يجلي للقارئ تدريجيا، في سياق قراءة غير استهلاكية تستطلع الموضوع الجمالي في تركيبات فنية لصور الألفاظ اليومية والأبيات القصيرة البديعة، شاعرية التلفظ الساخر، ويكشف له جودة النص الشعري في نسيج خطاب أدبي يستدعيه استدعاءً إلى عوالم الفن الناقد والعفة المبدعة.

ويرى زيجفريد شميث، في إطار هذا المجهود التصنيفي المبذول، أنه من الممكن كذلك إلحاق هذه الأنماط العامة المذكورة من النصوص الطبيعية بأنماط عامة وشاملة من الخطابات الإنسانية تختلف وتتباين بعضها عن بعض درجات متفاوتة من الوضوح والتمايز بحسب ثلاثة ضوابط:

١- **الهدف المنشود من التواصل**، أي حسب القصد التخاطبي الذي يتوخاه المؤلف/المخاطِب من إصدار النص، أو الأثر النفسي أو التداولي الذي يرغب إحداثه لدى المستمع/المخاطَب في سياق اجتماعي محكوم بعدد من القوانين والأعراف والقيود المقررة. وفي هذه الحالة، يأخذ الخطاب شكلا إقناعيا، إما بصورة لغوية مباشرة (الخطاب الحجاجي: المرافعة القضائية، الحملة الانتخابية، الإشهار... إلخ). وإما بصورة غير مباشرة (الخطاب الوصفي: السرد الروائي، التعليق السياسي، الدرس التعليمي... إلخ). فالصور والرموز والألوان والعلامات والنجوم الرياضية المُسخّرة بخبرة من طرف تقنيي ومهندسي الإشهار التجاري، في خطاب بلاغي جذاب شبيه بالخطاب التالي «اشرب بيبسي وكن مثل نجمك الرياضي المحبوب بيليه»، هي أشكال بلاغية إقناعية من الدرجة الثانية، تقوم على الربط العاطفي التعسفي بين معنى المهارة أو الكفاءة الرياضية العالية، ومعنى شراب منتوج يُفترَض أنه مفيد ومُميز لدفع المخاطَب/المستهلِك -في سياق كروي محموم- إلى الإكثار من شراء المشروب الغازي المُشهر.

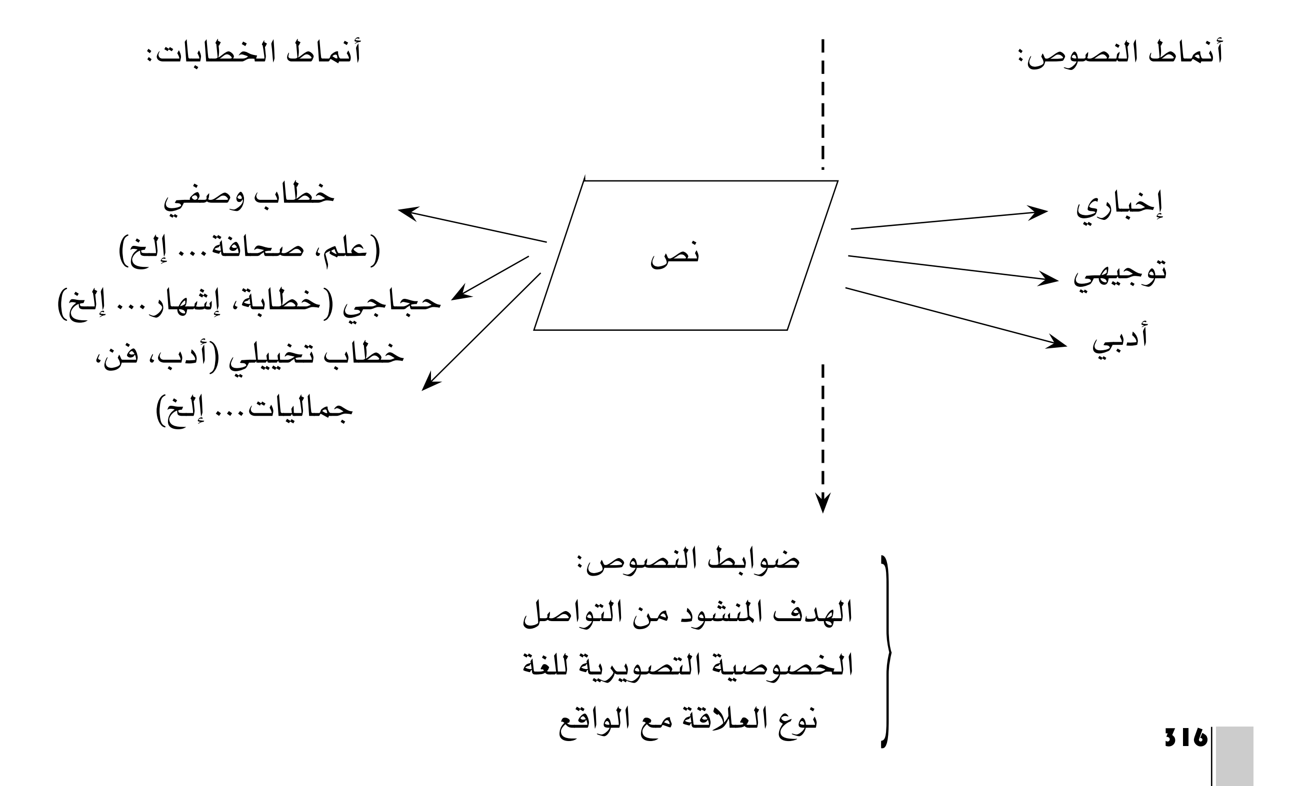
٢- **الخصوصية التصويرية التي تظهر للمتلقي**، في بعض السياقات الفردية والجماعية المُتواضَع عليها، في أثناء استعمال اللغة الطبيعية استعمالا مغايرا للاستعمال اليومي أو الإخباري لها (الخطاب الأدبي، الخطاب الجمالي، الخطاب الفني... إلخ). فالخطاب الواقعي، كما يتجلى مثلا في الرواية الواقعية الفرنسية الكلاسيكية أونوريه دي بلزاك أو جوستاف فلوبير أو إميل زولا، حينما يحيل تصويره التفصيلي المدقق إلى عالم التجربة يرمي إلى إشعار المتلقي بمأساوية وضع اجتماعي ما قاهر أو دفعه دفعا حثيثا نحو عمل ما ذهني أو تداولي: استنكار الواقع الاجتماعي الظالم ورفضه أو تشريح المنطق البورجوازي التسلقي وتفسير آلياته الرهيبة. أما الخطاب المُلغِز، مثلما نعثر على أمثلة له ضمن جنس الرواية البوليسية التقليدية، فعندما يحيل، عبر وصف محكم لخلائق الشخوص الغريبة ومتابعة متتالية لتسارع الأحداث المتتالية وتداخل الأزمنة والأمكنة، إلى عالم متشابك الخيوط قريب كل القرب من عالم المغامرات الفروسية يبعث المتلقي المستهلك على تفكير مخالف غايته التشويق والتسلية والترويح عن النفس[٤٥].

٣- **نوع العلاقة القائمة مع الواقع اللساني المطروح والوضعية التواصلية الموجودة**، أي حسب الإمكانات البنيوية التي يسمح بها سياق التلقي داخل جماعة لغوية بشرية معطاة، وقابلية النسق التواصلي لتطبيق التوجيهات التداولية التي يتضمنها النص وضعا أو إيحاءً،

وإحداث الآثار العملية وغير العملية لدى المستمع/المخاطَب في لحظة معينة من لحظات التخاطب والتفاعل الاجتماعيين. فالخطاب العربي التحديثي، حسبما تجلّى في البرامج النهضوية أو التقنوية لبعض كبار المفكرين العرب سواء في الثلاثينيات والأربعينيات أو في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، كان يدعو في الأساس إلى قطيعة إما نسبية وإما جذرية مع الإرث العربي الإسلامي القديم، لكنه، بسبب ظروف البيئة الثقافية العربية المحافظة وإكراهاتها الاجتماعية والدينية، كان يلجأ هذا الخطاب التحديثي إلى التستر وإلباس دعواته الإصلاحية المعتدلة أو المتطرفة بعض الشعارات الليبيرالية أو الماركسية الخلابة: مثل «الحرية»، و«الانعتاق»، و«النهضة»، و«الديموقراطية»، و«التقدم»، و«اللحاق بركب الحضارة»... إلخ(٤٦).

وباختصار، تختلف هذه الخطابات بحسب نوع العلاقة اللغوية الموجودة أو المفترضة مع العوالم النصية المحددة التي يُدرج المؤلف داخلها المستمع/المُخاطَب: العوالم اليومية المعيشة أو العوالم الممكنة والمحتملة والوهمية. وهكذا، فالأثر المطلوب إحداثه لدى المخاطَب على المستوى التداولي يختلف قوة وصدى ونجاحا حسب نوع العلاقة الجدلية القائمة مع الواقع اللساني (الفعلي أو الممكن)، ذلك الواقع الذي يشيده النص تشييدا ويقترحه على المتلقي اقتراحا أثناء عملية التواصل الاجتماعي(٤٧).

ولعله من المفيد تلخيص علاقة الأنماط العامة للنصوص بالأنماط العامة للخطابات، حسبما تحددها بصورة تداولية الضوابط التي تعين موجبات استعمال نمط من الأنماط العامة للخطابات في وضعيات تواصلية محددة، في الرسم البياني التالي:



٢-٤- النموذج التواصلي الموظف

استوحي زيجفريد شميث هذا التصنيف النمطي العام للنصوص والخطابات من الوظائف الست للغة البشرية كما حددها رومان جاكبسون في نموذجه التواصلي المذكور آنفا، من جهة أولى، ومن مختلف الوظائف الإنجازية للكلام مثلما قننتها مدرسة «فلسفة اللغة» الأنجلوساكسونية (أ. جاردينير، ج. أوستين، ج. سيرل... إلخ)، من جهة ثانية[٤٨]. فمن اللساني الروسي الأصل رومان جاكبسون، أخذ زيجفريد شميث في الحقيقة ثلاث وظائف لغوية جوهرية:

أ- **الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية**: تعبر هذه الوظيفة عن موقف المُخاطِب إزاء ما يقوله. وتقابل، عند زيجفريد شميث، النص الإخباري أو الإعلامي، وما ينم عنه من قصد إبلاغي للتبيين والإفصاح عن المستجد من الأخبار والمعلومات المتوافرة، وما يترتب عنه في سياق تداولي محدد من انعكاسات تأثيرية في سلوك المخاطَب التواصلي أقوالا وأفعالا وأعمالا (سؤال أو جواب، ردٌّ أو صمت، تجاوب أو تنافر، تحفيز أو تثبيط... إلخ).

ب - **الوظيفة الإفهامية**: تضطلع اللغة البشرية، مثلما هو معروف، بمهمة أساس ألا وهي تحقيق أهداف المتخاطبين التداولية (التفاهم، التفاعل، التنازع، التقاسم، التبادل، التحاكم... إلخ). ولذلك، تطغى الوظيفة الإحالية على الإرسالية اللسانية خلال ممارسة اللغة على أساس وظيفتها الإفهامية في السياق التداولي، ويتركز الاهتمام أثناءها على إنجاز أفعال الكلام التي تتبلور في المسار التواصلي. وتقابل هذه الوظيفة، عند شميث، النص التوجيهي بما يحمله من أوامر وتعليمات محددة ينبغي أن يظهر أثرها واضحا على المتلقي في وضعية التفاعل اللغوي.

ج - **الوظيفة الشعرية**: عندما يتم النظر إلى اللغة الطبيعية، من زاوية استقلاليتها الذاتية وكثافة تفاعلاتها الداخلية دون الخضوع بالضرورة إلى متطلبات أبعادها الإخبارية أو ضغوط لوازمها الإحالية، تتكشف الخاصية الرفيعة -حسب عنوان كتاب جان كوهن المشهور اللغة الرفيعة (١٩٧٩)[٤٩] - للغة الأدبية، وهو ما يسمى أيضا بالوظيفة الشعرية. وتتحقق هذه الوظيفة المتسامية للغة بشكل واسع في النص الأدبي بوجه خاص والنص الجمالي والفني بوجه عام، لأنه في هذا الجنس من النصوص الإبداعية -القليلة بالمقارنة مع النصوص الثقافية الأخرى المتداولة بكثرة- تترابط شبكة علامات اللغة الدالة ترابطا فنيا يفصح عن إرادة جمالية في تجاوز قيود التداول المعهود.

أما من فلسفة اللغة الأنجلوساكسونية ومقولاتها التحليلية، فيمكن القول بأن زيجفريد شميث استعار على وجه التخصيص وظيفتين إنجازيتين أساسيتين هما:

١- **الوظيفة الإثباتية**: تبرز هذه الوظيفة اللغوية أثناء النشاط التواصلي الإنساني حينما يتضمن الإبلاغ عددا من التقريرات والتأكيدات حول مسألة معينة أو قضية ما. وتوازي هذه

الوظيفة، عند زيجفريد شميث، الوظيفة الأساس للنص الإخباري، بما يقدمه من توضيحات وإثباتات صريحة أو ضمنية حول مختلف الموضوعات الثقافية التي يعرض لها بالاختصار أو التفصيل.

٢- **الوظيفة التوجيهية**: تظهر هذه الوظيفة اللغوية أثناء التفاعل الاجتماعي عندما يقدم النص الإبلاغي من قبل المخاطِب عددا من الأوامر والتعليمات الموجهة إلى المخاطَب من أجل إنجازها. وتقابل هذه الوظيفة، عند زيجفريد شميث، مهام النص التوجيهي بما يسجله من تعليمات صريحة أو ضمنية يتعين على المخاطَب تنفيذها عاجلا أو آجلا.

ويعتبر، في الواقع، اعتماد زيجفريد شميث على النموذج التواصلي المذكور لرومان جاكبسون نوعا من الاعتدال النظري تجاه ما يمكن نعته بالنماذج التقنية «المتطرفة» للتواصل، خاصة تلك النماذج الإخبارية المتقادمة التي كانت تعتبر التواصل الإنساني إخبارا مطلقا لا يعرف الانفعال ولا الإقناع مثل التواصل الآلي تقريبا، ولا يضم من ثم أي أبعاد فنية أو جمالية أو شعرية... إلخ[٥٠]. وذلك لأن أهم وظيفة لغوية أخذها زيجفريد شميث عن جاكبسون إنما هي، في الحقيقة، «الوظيفة الشعرية»، نظرا إلى أن جاكبسون لم يبتدع الوظيفتين «التعبيرية» و«الإفهامية» بل أخذهما عن كارل بولير (Karl.Bühler, 1879-1963)، ذلك اللغوي الألماني الكبير الذي أغنت إسهاماته اللسانية حقل اللغويات التداولية في الثلاثينيات من القرن الماضي. إذ كان هذا اللغوي يميز بوضوح بين ثلاثة أسس رئيسية للوضعية التواصلية الإنسانية:

أ- المُرسِل.

ب- المُرسَلُ إليه.

ت- موضوعات الخطاب.

وكلما احتل أحد هذه الأسس موقعا مركزيا أثناء التواصل أدت بنية اللغة البشرية وظيفة محددة دون أخرى: «الوظيفة التعبيرية»، أو «الوظيفة الإفهامية»، أو «الوظيفة الإحالية»، بحسب الترتيب التسلسلي الذي سبق أن قدمنا به أسسها التواصلية[٥١].

فاعتماد زيجفريد شميث لنموذج رومان جاكبسون يعتبر إذن توسيعا، من جانبه، للنموذج الرياضي والتقني للتواصل إلى جانب مهم من النشاط اللغوي (وضع الإرسالية اللغوية من حيث ماديتها وإيحائيتها الذاتيتين)، وإلى فرع أساس من الحضور والإسهام الثقافيين (الفن، الأدب، علم الجمال... إلخ). ومن ثم، فهذا الموقف يدل على فهم أوسع لعملية التواصل وإدماج أكبر لأنماطها النصية والخطابية ولتفاعلاتها وأنساقها الاجتماعية المتعددة. ذلك ما ألمح إليه زيجفريد شميث عندما برر اختياره المنهاجي لنموذج تواصلي لساني معقد المكونات البنيوية متنوع الوظائف الاجتماعية على هذه الشاكلة: «إذا تم اعتبار المجتمع من زاوية «التواصل»،

يمكن تمثله، من وجهة نظر استكشافية، كنظام معقد من أنظمة التواصل تتميز بعضها عن بعض حسب بنية أنساق التواصل التي تجري فيها وحسب وظيفتها. وبنية هذه الأنظمة ووظيفتها يأخذان إلى حد كبير شكلا مؤسساتيا بالاستناد إلى التطور التاريخي لمختلف المجتمعات، ويستقران بواسطة القواعد والاتفاقات العرفية التي تتدخل على الصعيد الوطني، وغالبا أيضا على الصعيد العالمي. وبطريقة استكشافية، يمكن أن تُصنف هذه الأنظمة وفقا للتسميات التي تشكلت عبر التاريخ: مثلا سياسة، اقتصاد، علم، ثقافة... إلخ. ويمكن لكل واحد من الأنظمة الفرعية الانقسام إلى مجالات مكونة من النظام التربوي والدين والفن... إلخ. تنقسم هذه المجالات من جانبها إلى أنظمة-عناصر: فمثلا ينقسم الفن إلى هذه الأشكال أو تلك مع تعيينات تقليدية، مثلا: الفنون التشكيلية، الأدب، الموسيقى... إلخ. وبعض هذه الأشكال يختفي خلال التاريخ، والبعض الآخر يبرز للوجود ويمكنه الاندماج في النظام (التصوير، مثلا). ويمكن لمختلف الأنظمة أن يعاد بناؤها شكليا على هيئة مجموعات منظمة بكيفية تدريجية من محمولات وعلاقات. ولذلك يجب الانطلاق من الحقيقة التالية: وهي أن مختلف الأنظمة تتوافر على قواسم مشتركة. وتحديد بعضها بالقياس إلى البعض يتم باعتبار الطابع المهيمن لعدد من العوامل»[٥٢].

فالنشاط التواصلي للأفراد والجماعات البشرية لا يمكن حصره فقط في أنظمة وأنساق التواصل المباشرة (محادثة، إبلاغ، إعلام، تذكير... إلخ)، بل ينبغي تحليل عناصره وتجلياته في أنظمة وأنساق غير مباشرة للتواصل كالنسق الديني والنسق الاحتفالي والنسق الفني والنسق الرمزي... إلخ، وهي أنظمة وأنساق سيميائية أكثر تنضيدا وتعقيدا في هرم الأنشطة الاجتماعية. إذ كل نسق من هذه الأنساق الدينية والاجتماعية والثقافية المذكورة يتداخل مع باقي الأنساق الاقتصادية والسياسية الأخرى ليشكل أنساقا صغرى تتحقق بأشكال مختلفة بين شرائح المجتمع الواحد حسب نوع المناسبات والسياقات التواصلية. فالدين، مثلا، يتجلى من خلال أنساق تواصلية متعددة بعضها ظاهر أو مفهوم للملاحظ الخارجي مثل النسق الاعتقادي (معتقدات أساسية وأخرى ثانوية) والنسق الطقوسي (عبادات، شعائر)، وبعضها الآخر خفي أو غامض مثل النسق الصوفي الرمزي (أذكار، أناشيد) والنسق الفني (خطوط، لوحات، ألوان مختارة) والنسق المعماري (جماليات التخطيط والهندسة والتزيين).

٥- نموذج التلقي النصي

٥-١- مفهوما «السياق» و«الوضعية التواصلية»

يحيل مفهوم «السياق» إلى ما يسميه رومان جاكبسون بـ«الوظيفة الإفهامية» للغة، أي إلى علاقة الإرسالية بالواقع، وبالتمثيل الإحالي للدلائل التي تشكلها. غير أنه يحوم حول هذا المفهوم غموض كثير، وهو غموض متعمد أحيانا،

ويعود هذا الغموض أحيانا أخرى إلى التصور الخاص الذي يحمله بعض الباحثين لهذا المصطلح. إذ يوجد مثلا اختلاف كبير بين اللسانيين والسيميائيين في تعريف «السياق»[٥٣]، بين من يرى فيه مجرد علاقة اكتناف والتحام بين المكونات النصية أو العناصر اللغوية (وجهة نظر اللسانيين)، وبين من يرى فيه المحيط العام للغة أو النص (وجهة نظر السيميائيين). يعبر الرأي الأول عن وجهة نظر محايثة للغة، أي وجهة نظر تقلص السياق إلى المحيط اللغوي الضيق لكلمة أو ملفوظ أو جملة. أما الرأي الثاني، فيعبر عن وجهة نظر تداولية للنص، أي وجهة نظر توسع السياق إلى الوضعية العامة التي يُتلفظ داخلها النص ويُتلقى.

يميز زيجفريد شميث، من جانبه، بدقة بين «السياق» و«الوضعية التواصلية» باعتبارهما مفهومين مختلفين يشير كل واحد منهما إلى إطار متباين المكونات اللغوية والضوابط التداولية تباينا بينا، ليعرفهما على هذا المنوال: «سنسمي «السياق» النص مأخوذا في مجموعه كإطار لاكتناف المكونات النصية. وسوف نسمي «الوضعية التواصلية» ضم نص معطى إلى تواريخ الإنتاج والتلقي». فإذا كان من الممكن تحديد معنى مكون نصي ما داخل السياق النصي العام، فإن دلالة النص الاجتماعية التواصلية وعلاقة مكونات هذا النص الإحالية بالواقع الخارجي لا تُضبطان إلا داخل «لعبة الأفعال التواصلية»، تلك اللعبة التداولية التي يشكل النص مكونها اللغوي الأساس.

٢-٥- خطاطة عامة لعملية التلقي

يعتبر كل نموذج نظري لعملية تلقي النص، مثلما هو الشأن تماما بالنسبة إلى نموذج الإنتاج النصي، مجرد بناء افتراضي واستكشافي يسترشد به المحلل والباحث أثناء محاولته لرصد وتنظيم العمليات والمراحل المختلفة التي تقود القارئ بالتدريج نحو فهم النص الثقافي والتجاوب معه أو عدم فهمه وإغفاله وتركه. وما ذلك بطبيعة الحال إلا لتعقد جوانب عملية التلقي وتدخل عناصر وعوامل متعددة في فهم النص وقراءته، منها ما هو ذو طبيعة اجتماعية - ثقافية، ومنها ما هو ذو طبيعة نفسية - إدراكية، ومنها ما هو لصيق بالوضعية التواصلية أو السنن اللغوي المستعمل، ومنها ما هو مرتبط بالنص أو ملتصق بالجنس الأدبي أو الثقافي الذي يحققه، ومنها ما هو عالق بالمؤلف أو المتلفظ أو المتلقي... إلخ.

لهذه الأسباب الموضوعية كلها، تختلف النماذج النظرية التي يقدمها زيجفريد شميث لظاهرة التلقي من دراسة إلى أخرى. بحيث إن كل نموذج من النماذج الوصفية المطروحة، في دراساته النظرية أو التطبيقية، يركز على عناصر بعينها دون أخرى، موضحا بهذا الشكل العوامل والجوانب التي ظلت غامضة بعض الشيء في النموذج الوصفي السابق، أو مصححا لملاحظات منهجية ظهر جليا خطأها ومعدلا لفرضيات نظرية خطأتها التجربة الميدانية، أو مستبدلا لمعطيات إخبارية أو فكرية تجاوزها البحث العلمي الجاري، أو مغيرا لمصادره الفكرية

ومجددا لمراجعه العلمية في النموذج الوصفي اللاحق. الأمر الذي دفعنا، في هذه الأوراق، إلى انتقاء العناصر الوصفية الثابتة إلى حد ما في النماذج المختلفة لنظرية زيجفريد شميث، من ناحية، وإلى التركيز على بعضها مما هو مهم وضروري لفهم الخيوط العريضة لمنظور التواصل لظاهرة التلقي عند هذا الأخير، من ناحية أخرى.

يفصل زيجفريد شميث، داخل ما يسميه «حدث التلقي» (وفي هذه التسمية إشارة واضحة منه إلى الإطار التداولي الحركي الذي يجري فيه التواصل دائما وأبدا)، بين عدد من الأفعال الإدراكية التي ينجزها المتلقي للنص المعروض إنجازا متصلا أو منفصلا. وتبدو هذه الأفعال للمحلل ظواهر قابلة للوصف والتحليل الدقيقين على النحو التالي:

١- فعل دماغي يتمثل في عملية القراءة أو الاستماع أو الرؤية.

٢- فعل يقوم بتنحية الإبهام التركيبي للنص عن طريق إلزام بنية تركيبية ملموسة له.

٣- فعل يقوم بتنحية الإبهام الدلالي عن طريق إلزام تأويل ما، من جهة المعنى ومن جهة المرجع، لما يقدمه النص من تمثلات واقعية أو خيالية أو ممكنة على المستوى الدلالي.

٤- فعل يعمل على تخصيص الإمكانات والاحتمالات الدلالية للنص المتوقفة في العنصر «٣».

٥- فعل يعمل على تركيز معطيات العنصر «٤» وتنظيمها داخل نموذج عالَم تابع للنص.

٦- فعل يعمل على توسيع آفاق نموذج العالم الذي أُلزم به النص، وذلك بمساعدة المقتضيات المحتملة أو المرتقبة في عالم تجربة المتلقي.

٧- فعل يقوم بتوسيع مجال الاقتضاءات الإضافية الممكنة في عالم التجربة (أو عالم الواقع)، وذلك بواسطة ظاهرة التداعي المعروفة في عالم النفس.

وهكذا، يمكن إعادة بناء عملية تلقي نص من النصوص اللغوية باعتبارها سيرورة حركية يُلزم أثناءها المتلقي، وفقا لمركب اقتضاءاته الخاصة وانطلاقا من الإشارات والتعليمات التي يتضمنها النص ويتعرف عليها في النص، يُلزم أثناءها المتلقي النص نسقا نصيا لا يفتأ يتغير أو يتأكد أو يتوسع بصورة مستمرة خلال القراءة أو الاستماع أو الرؤية. كما أن هذا العالم النصي يدخل في مقارنة مستمرة مع عالم تجربة المتلقي لحظة تلقيه والتعامل معه إيجابا أو سلبا، وكذا مع عوالم أخرى تعرف عليها المتلقي خلال قراءات أخرى أو مشاهدات وأحاديث باشرها مع قراء وفاعلين اجتماعيين.

وإذا لقي المتلقي صعوبات ما لربط بعض عناصر النص الأصلي بالعالم النصي الذي شيده تدريجيا أثناء القراءة أو الاستماع أو الرؤية، فإنه رغم ذلك سوف يحاول جاهدا الوصول إلى عالم نصي متماسك ومنسجم دلاليا. ويتم له ذلك عن طريق إحداث تغييرات وبلورة إضافات، إما في عالم تجربته وإما في العالم النصي المقروء أو المسموع أو المشاهد، أو بتغيير معجمه اللغوي وسننه التواصلي، أو بإدخال تعديلات على النص المعروض.

ولعل خير دليل على ذلك تجربة قراءة الأدب الطلائعي المعاصر وصعوباتها الفنية الجمة. فالرواية العالمية الشهيرة «فنيجانزويك» (١٩٢٢-١٩٣٩) Finnegans Wake للأديب الايرلندي الكبير جيمس جويس (James Joyce, 1882-1941) مثلا بلغت كتابتها درجة من التعقيد التركيبي والغموض الدلالي دفعت معها بعض الدارسين الغربيين إلى ترجمتها من الإنجليزية إلى الإنجليزية. الأمر الذي يدل على «أن الأدب الطلائعي حير، في العصر الحديث، الجمهور الذي لقي بعض الصعوبات لاستعادة دوره كمرسل إليه نتيجة لطبيعة الأعمال الإبداعية التي غالبا ما وجدها «غريبة». ولكن إذا كان الاتصال بين الجمهور والأدب الطلائعي قد تحقق مجددا، فلأن وساطة ما قد حدثت بين النتاج الفني وعالم تجربة المتلقي. إذ مهما كان قدر التغير الذي قد تعاني منه التشكيلة السيميائية للنص كبيرا، فإن النص لكي يشتغل يجب أن يُحاسب من طرف المتلقي الذي يربطه بعالم قارئه عبر جملة من التناسبات الخفية»[٥٤]. وإذا ما فشلت كل المحاولات والاجتهادات للوصول إلى قراءة مقبولة للنص، فإن القارئ سيوقف حتما نشاطه حول النص.

غير أن هناك وجها آخر لعملية التلقي موازيا للوجه الذي ذكرناه، يخص كيفية تعامل القارئ مع البنيات الدلالية للنص باعتباره إبلاغا متماسكا أحدث أثره التواصلي لدى المتلقي، وحقق هدفه الإنجازي باعتباره فعلا لغويا ناجحا. هذا الوجه لا يمس علاقة النص الإحالية بعالم تجربة المتلقي في لحظة معينة مثلما في الوجه السابق، وإنما يهتم بمدى قدرة هذا المتلقي على التعرف على قصد المؤلف من إنتاج نصه، أي على الحافز الذي يحرك النشاط الإخباري داخل النص الموجه إليه. من خلال هذا الوجه، نرى عملية إنتاج النص من الضفة الأخرى، ضفة التلقي.

فعند تلقي النص، قراءة أو مشاهدة أو استماعا، يتم تدريجيا إعادة بناء «البنية النصية العميقة» من طرف القارئ/المشاهد/المستمع الذي يقوم، اعتمادا على مجموع الأخبار التي تضمنها النص المُرسَل، بعدد من التعميمات ابتداء من العوامل والعناصر الدلالية المشتركة لمتوالية الجمل. تؤدي هذه التعميمات إلى بنيات دلالية جملية يحكمها تماسك خطي، مثلما يسميها فان ديخك في مقابل التماسك الشامل الذي يلف النص[٥٥] أفقيا وعموديا. قد يكون هذا التماسك الخطي واضحا ظاهرا، وقد يظل مضمرا في النص، يلمح إليه فحسب التماسك الشامل.

تأتي، بعد ذلك، مرحلة أخرى، يقوم خلالها المتلقي بترجمة المعنى الجزئي للتماسك الخطي إلى معنى شامل أو بالضبط إلى دلالة شاملة تأخذ تسمية الموضوع (أو الموضوع الجزئي). وتتم عملية الترجمة بواسطة مقولة «البنية الكبرى» (الدلالية) التي تأخذ بعين الاعتبار تماسك الدلالة على مستوى أعلى وأشمل من مستوى متوالية الجمل، ويتم ذلك عن طريق حذف التفاصيل

والجزئيات التي يحفل بها النص والاحتفاظ فقط بالعناصر الإخبارية البالغة الأهمية. لاشك في أن تقدير هذه الأهمية أمر يختلف من متلق إلى آخر، حسب تباين اهتمامات المتلقين واختلاف معارفهم وأعمالهم وسلم تقييمهم، غير أنه على الرغم من وجود هذه الاختلافات يصل المتلقون الذين ينتمون إلى جماعة لغوية واحدة إلى عدد كبير من التطابقات حول أي وحدة من الوحدات الإبلاغية ينبغي إيلاؤها الأهمية المطلوبة، مثلما بينت هذا الأمر بجلاء دراسة تجريبية ميدانية قاما بها طون فان ديخك ووالتر كينتش ونشراها في مقال مشهور تحت عنوان: «كيف نتذكر الحكايات ونلخصها»(٥٦). ولذلك، يؤكد فان ديخك بهذا الشأن: «لولا هذا التطابق الذي تحدده أعراف التواصل لأصبح كل فهم ضروري لنجاح الإبلاغ لاغيا»(٥٧).

لا بأس من الوقوف، ونحن بصدد الحديث عن طريقة استخدام هذه المصطلحات التقنية وكيفية توظيف بعض مفاهيمها الدقيقة، عند نموذج تطبيقي مناسب. ونختار لذلك رواية جيدة الشكل والمضمون، صدرت أخيرا بمصر وأعيد طبعها أخيرا بالمغرب، ولقيت استحسانا أدبيا وفكريا كبيرا لدى النقاد العرب من المشرق إلى المغرب، وهي رواية «المصري» للناقد والقصاص المغربي محمد أنقار(٥٨).

تعالج هذه الرواية مواضيع (أو معاني جزئية) كثيرة من خلال موضوع ظاهري رئيس (أو موضوع أساس): الشغف المغربي بالأدب المصري أو بالأحرى بالحلم المشرقي الذي تجسده مصر في ذاكرة المغاربة. فبطلها الرئيسي (أحمد الساحلي) رجل تعليم ولوع بأخيلة نجيب محفوظ الساحرة، وهذا الولع المصري أدى به إلى محاولة جريئة لكتابة رواية يخلد فيها سحر مدينته العتيقة تطوان، على غرار ما فعل نجيب محفوظ في روايته الأثيرة «القاهرة الجديدة». وقد ارتسم مشروع هذه المحاولة الفاشلة في خاتمة الفصل الأول من الرواية أثناء مناجاة البطل لنفسه بعدما صدمته الأحداث الحزينة بموت أعز أصدقائه عبد الكريم :

«خض مغامرتك الأخيرة مع تطوان. حقق إن استطعت حلمك المشرقي القديم واكتب قصة طويلة عن مدينتك العتيقة. بذلك ستفي بذكرى عبد الكريم وستلبي نداء من ماتوا قبله وسيموتون بعده. استثمر الفورة قبل فوات الأوان فأنت لا تعطي إلا في خضم الفورة. من الميسور أن تنجز المهمة كلها في أسبوع واحد ما دمت ابن المدينة الحافظ لدروبها وهمساتها وألوانها ورواحها. أمامك شهران قبل التقاعد.. ابدأ من الآن.. وإلا سيفضل لك الأسبوع المصيري الوحيد لتشتغل فيه بحدة تلاحظ وتكتب.. المهم أن الخطوط الكبرى واضحة للغاية... جمع صور العتاقة في رواية طويلة... إن ذلك ممكن... فكّر في الأمر... وستكون فرصتك الذهبية لتحدي الموت...»(٥٩).

من خلال العروض النقدية الكثيرة التي خصتها أهم الصحف العربية لمضامين هذه الرواية مباشرة بعد نشرها في سلسلة «روايات الهلال» بالقاهرة، نتبين استخلاص معظم القراء

العرب للموضوع الأساس للرواية المغربية، رغم كثرة التفاصيل الإخبارية التي يعج بها سردها المحبك. لكن هؤلاء القراء النقاد اختلفوا في تقدير أهمية المعاني الجزئية، ومن ثم تباينوا بعض التباين في تحديد الدلالات الشاملة لهذه الرواية.

فالناقد المصري، صلاح فضل، يحدد، على سبيل المثال، المعاني الجزئية للأثر الفني بحسب فصول الرواية التي يبدأ فصلها الأول المعنون بـ «جنائزية وقت العصر»، ويدور ثاني الفصول حول الإعداد النفسي لكتابة الرواية، كما تدور فصولها الأربعة التالية عن أحياء مدينة تطوان، وينتهي نتيجة ذلك إلى اعتبار «الولع المغربي بأدب نجيب محفوظ وشخصياته» الدلالة الشاملة للنص الروائي على وجه الإطلاق[٦٠].

أما الناقد الفلسطيني، فيصل دراج، فبعد أن حصر وعدّد المعاني الجزئية نفسها للرواية فقد ميز - على عكس ذلك - داخل هذا العمل الأدبي بين «موضوع صريح»، وهو الهوى المغربي بسحر مصر الشرقي، و«موضوع أشمل»، وهو «الإبداع في الوهم أو الوهم في الإبداع، الذي يقنع قارئا لا موهبة له بمحاكاة مبدع حقيقي يدعى نجيب محفوظ». الأمر الذي سمح لهذا الناقد بإمساك البنية الدلالية العميقة لهذه الرواية التراجيدية -الاتصال/الانفصال، الحياة/الموت- عبر تمفصل سردي مزدوج وصفه على الوجه الآتي:

«وضع الروائي، في مستوى من عمله، موضوع المحاكاة العاجزة، ووضع، في مستوى آخر، تراجيديا الانفصال، وهي بعد أساسي من أبعاد ثلاثية محفوظ. وللموضوع الأول أسبابه التي تستولد من ضياع الواهم ضحكا ودموعا في آن، على خلاف الموضوع الثاني الذي يوقظ مأساة خالصة تحكي لوعة الزمن وتداعي الاتصال [مع الأحبة]»[٦١].

ولا تستنفد كل هذه القراءات المستقصية معاني الرواية الاجتماعية ودلالاتها الثقافية. بل تبقى رواية «المصري» لمحمد أنقار مفتوحة على وجوه أخرى من القراءة والتأويل، شأنها شأن كل نص فني رفيع، فبنيتها الدلالية العميقة معروضة في تركيبتها السردية المحكمة عبر معاني جزئية كثيرة ودلالات شاملة غنية. إذ يبدو لنا أن جميع القراء والنقاد العرب بسبب انجذابهم الكلي إلى مضمون الرواية الوجودي أكثر من شكلها السردي الحواري لم يفطنوا بعد مثلا إلى دور التخطيط الفضائي، أو التوزيع المكاني لأحياء المدينة القديمة على مساحة الرواية، في تنامي المعاني الجزئية للرواية («الخوف من الموت»، «البحث عن الذات»، «الخلود بالفن»...إلخ) وبناء دلالتها الشاملة («تخليد ذاكرة المدينة الأم»)، علما بأن هناك علاقة دالة بين «الإعداد النفسي [لكتابة الرواية]» وبين «الطواف القلق على أحياء المدينة العتيقة»، نبه الراوي إليها صراحة في بدايات الحكي:

«تطوان مدينة العيون والزوايا والمساجد والأبواب السبعة. لكل باب حكايات وطرائف متداولة ومدونة في كتب التاريخ المحلي، لكن الخبايا المستعصية على التصوير كانت تغريني

بقدر أكبر. لن أفكر قط في بناء هيكل الرواية المنتظرة وفق الأبواب السبعة وإن شاقتني دوما هذه الفكرة لما بينها وبين أيام الأسبوع السبعة من تكامل (...).

وقرّ قراري على التقسيم الرباعي لـ [أحياء] المدينة العتيقة حسبما حفظته عن [المؤرخين] أحمد الرهوني ومحمد داود ثم زكاه [الأديب] التهامي الوزاني: «حومة البلد» و«الطرانكات» و«السويقة » و«العيون».. سأجعلها تنطق بذاتها مثلما أنطق محفوظ حواري القاهرة بقليل من المعلومات التاريخية وكثير من التفاصيل الذكية»(٦٢).

وبعبارة أخرى، إذا نظرنا إلى بناء الرواية من زاوية محتوى الشكل (أو هندسة السرد التصويري) لا من زاوية المضمون (أو المحتوى التراجيدي للشخوص)، وجدناها تقوم بالأساس على عنصر الفضاء، فضاء المدينة القديمة المَحْكِي والمُستكشَفِ بصور رومانسية بديعة من طرف أحمد الساحلي تدريجيا عبر برنامج منهجي للتجوال والتذكر. «خطة العمل، كما قال الراوي في الفصل ما قبل الأخير من الرواية المعنون بـ «العيون»، تكمن في الانتباه إلى السمات التي يفرزها اختلاط الناس بالأمكنة. ذاك هو السبيل العملي للقبض على سحر المدينة»(٦٣). ولذلك يمكن اعتبار الفضاء (وما يولده بالتقاطع مع عنصري الشخوص والزمان في السرد من معان ودلالات إنسانية وعمرانية)، في رأينا، البطل الرئيس للرواية. أما أحمد الساحلي، فمجرد عامل مساعد يتحدد دوره السردي في استدراج المتلقي إلى اكتشاف بهاء هندسة المكان عبر تراجم الشخوص الفانية وتحولات الأزمنة التاريخية.

والمراد أن درجات التعرف على البنية العميقة لأي نص أدبي لصيقة، في نظرنا، بقوة التنضيد الفني لتشكيلته السردية والخطابية. إذ كلما كان الشكل الفني للأثر الأدبي متين التركيب على مستوى الصنعة، أصبح التعرف على بنيته العميقة مرتبطا بالقدرة على تخطي مستويات القراءة الأولية (أو موضوعات السطح القريبة المأخذ) للنفاذ شيئا فشيئا إلى المستويات العميقة، حيث تتشابك تناظرات المعاني الجزئية بتناظرات المعاني الكلية في دلالات شاملة.

على كل حال، يرى زيجفريد شميث أنه يمكن تصنيف النصوص المختلفة على نحو عام والنصوص الأدبية على نحو خاص حسب درجات السهولة أو الصعوبة التي يتم بها التعرف على بنيتها الدلالية العميقة: قصيدة شعر حديث أو أدب طلائعي أو رواية بوليسية أو غرامية أو أجناس تقليدية كالقصيدة أو الحكاية الشعبية(٦٤).

خلاصة القول، تقوم البنية النصية العميقة، إن على مستوى الإنتاج أو على مستوى التلقي، بإجراء تقليص هائل للأخبار والمعلومات والتفاصيل التي يحتوي عليها هيكل النص للاحتفاظ فقط بالأخبار والمعلومات التي لها صلة مباشرة بالقصد الإبلاغي للمؤلف والمُخاطِب. وذلك لأن المعيار الأول لقبول النص، من وجهة نظر التلقي، هو مدى لعبه لدوره الإبلاغي المحدد ونهوضه

بوظيفته التداولية داخل لعبة الأفعال التواصلية. فقبول النص من طرف شركاء التواصل كنص قابل للفهم مشروط إذن بالسياق العام للإبلاغ وبالوضعية التداولية الخاصة للتواصل.

٢-٦- لوازم التلقي

يوضح زيجفريد شميث أنه بالإمكان وصف تلقي نص من النصوص (إما قراءة وإما استماعا وإما فهما... إلخ) كتأويل لإشارات وتعليمات يتضمنها النص على نحو منظم ومرتب داخل لعبة أفعال تواصلية، أي أن هذا التأويل يتم أثناء وضعية تواصلية محددة أيضا. وبناء عليه، فالمتلقي «يؤول» النص حينما يقوم بإنجاز مجموع الإشارات والتعليمات والقواعد المعلنة والمضمرة التي ضمنها المؤلف نسيج نصه.

ويؤكد زيجفريد شميث أنه يجب، بخصوص هذه المسألة، التمييز بين نوعين من التلقي:

أ - تلق معنوي: وهو عبارة عن تقرير للإشارات والتعليمات وملاحظة للقواعد التي يتوافر عليها النص.

ب - تلق تواصلي: وهو تحقيق لغوي أو غير لغوي لهاته الإشارات والتعليمات والقواعد المقررة.

ينطلق زيجفريد شميث، في هذا الصدد، من مجموعة من الفرضيات الاستكشافية ويعتمد عددا من الأفكار والتصورات الضمنية التي ينبغي فهمها وتوضيحها. بالنسبة لزيجفريد شميث، يعمل السياق اللغوي، وهو المفهوم الذي يعرفه كاكتناف مرتب لعامة المكونات النصية، يعمل السياق اللغوي كمصفاة لاختيار عناصر التسمية وضمان تآلفها. والنتيجة أنه إذا كان من الممكن الوصول إلى التماسك النصي بواسطة متواليات تركيبية سليمة من ناحية الشكل والمحتوى، فإن المتانة النصية في مجموعها تتحقق بفضل انسجام موضوعات الخطاب، أو بالأحرى انسجام المنظور العام للخطاب مع الوضعية التواصلية التي يندرج فيها والمقام الاجتماعي الذي يلتف به زمانا وفضاء. وبعبارة أخرى، تطرح علاقة النص (كمجال لغوي قابل لعكس نشاط وضعية تواصلية) بلعبة تواصلية (كإطار تواصلي مكتمل العناصر يضم النص وشركاء التواصل) قضية مدى انسجام النص وتكيفه مع المعطيات المادية والبشرية المتباينة لوضعية تواصلية محددة. وهذه قضية تنتمي إلى مستوى في التحليل مخالف لمستوى التماسك النصي الذي يصف كيفية تحكم المؤلف في معالجة قصده الإبلاغي نصيا بواسطة البنية الدلالية العميقة. إذ تتجاوز مسألة الانسجام هاته حدود النص والسياق معا إلى المحيط التواصلي العام الذي ينتج فيه الخطاب ويُتلقى.

كيف تأخذ النصوص والخطابات المتبادلة بين شركاء التواصل خلال وضعية تواصلية معينة طابعها المتين الذي يخبر عن انسجامها مع سياقها التداولي؟ يجيب زيجفريد شميث بأنه، من جهة إنتاج النص، يتحقق الانسجام المشهود بفضل العوامل التكوينية التالية: عندما يرغب

المُخاطِب في إبلاغ مخاطَبه يختار بشكل مسبق نمطا (Typ) معينا من النصوص اللغوية ومن الخطابات الثقافية حسب غرضه من الإخبار والأثر المطلوب إحداثه في أعقاب التواصل، فينهض هذا القرار المسبق أثناء تكوين النص بوظيفة المصفاة، بحيث يتكفل بتنظيم اختيار المعجمات والمفردات وشكل تسلسلاتها داخل النص وفقا للهدف المنشود من الخطاب. كما أن اختيار نمطي الخطاب والنص يتضمن قرارا مسبقا عاما وموازيا حول نوع العلاقة مع الواقع المستهدف من طرف النص ومكوناته (اللغوية وغير اللغوية)، سواء على مستوى الأخبار أو على مستوى نمط الأخبار المعالجة والمبلغة.

كما أنه من الجهة الأخرى، جهة التلقي، ينبغي على المتلقي أن يتعرف تعرفا مناسبا على نمطي الخطاب والنص المستهدفين من طرف المخاطِب في وضعية تواصلية محددة، وأن يأخذهما بعين الاعتبار، وذلك إذا كان هذا المتلقي يريد فعلا أن يدرك محتوى النص الموجه إليه، ويرغب أن يفهم الإشارات التي يتضمنها فهما لائقا، ويود أن ينجز التعليمات الخاصة التي ترافقه إنجازا ملائما وسليما[٦٥]. إذ لا ننسى، كما قال وولف ديتير اشتمبل «بأن النص باعتباره تعبيرا لا يمكن استثماره إلا إذا صُنف ضمن جنس معين، أي إذا تشكل كنموذج للواقع (...) تختلف هذه العلاقة الأبدية من نموذج إلى آخر، أي حسب التمثيل الذي تستند عليه النماذج. غير أننا نؤكد في هذا المقام أن الأطراف يلتقي بعضها مع البعض الآخر، هذا إذا كنا نعني بـ «الأطراف» من جهة تمثيل عناصر مستعارة من الواقع المباشر للمتلقي تخضع لقوانين التجربة، ومن جهة أخرى تشكيلة تقع فوق كل «مشاكلة» للواقع: فمثلما أنه في الحالة الأولى يأخذ النموذج على عاتقه مسؤولية هذه العناصر، فإن عملية التجسيد لا تتم في الحالة الثانية إلا إذا أقيمت العلاقة - ولو بطريقة مباشرة وخفية - بين ما قيل في النص وما يمكن أن يكون موضوع مشاعرنا وإحساساتنا ومخاوفنا ورغباتنا في عالم الواقع. ذلك أنه لا يمكن للنص بتاتا أن يخطئ هذه الغاية النهائية التي يمنحها له القارئ مضطرا: ألا وهي أن يكون النص فعلا من أفعال اللغة، ومن ثم حامل إرسالية ما[٦٦].

ويرى زيجفريد شميث أن أنماط النصوص اللغوية تلبي تطلعات فردية وتستجيب لارتقابات اجتماعية تحكمها نسبيا معايير ثقافية ومواضعات تواصلية تتغير بتغير المراحل التاريخية. وقد استعار شميث «مفهوم الارتقاب» من مفهوم «أفق الانتظار» الذي أخذه زعيم «مدرسة جمالية التلقي» هانسروبير ياوس بدوره من الفيلسوف الظاهراتي إدمون هوسرل: يفترض مسبقا تلقي أي أثر أدبي أو جمالي وجود أفق انتظار معين عند المتلقي. وتحدد هذا الأفق الآثار السابقة المقروءة والمتلقاة، كما أنه يرتبط بمعايير المجتمع المختلفة وبنظرية أجناسه الخطابية. فـ «أفق الانتظار»، حسبما عرفه بدقة هورست اشتاينمتس أحد أقطاب مدرسة كونستانس للتلقي: عبارة عن» نوع من السنن.. الذي يسمح للقارئ بتناول عمل ظهر حديثا، أي

مازال مجهولا»(٦٧). نافلة القول، يدل مصطلح الارتقاب الاجتماعي، عند زيجفريد شميث، على نوع من العادة الذهنية التي تخلقها لدى الأفراد والجماعات المتلقية العلاقة المتينة التي تتوطد بين حاجات معينة ونصوص محددة.

والمراد أن الارتقابات الاجتماعية المذكورة تحدد الطريقة التي يمكن بواسطتها تحقيق التواصل عبر أنماط النصوص والخطابات تحقيقا مناسبا. غير أن أثر الأنماط المذكورة في لعبة تواصلية ما يبقى رهين نمط الوضعية التواصلية التي من المرتقب أن تظهر فيها تلك الأنماط والتي من المعهود أن تُتلقى فيها بتوفيق تام. يقول زيجفريد شميث: «فالمصادفة (أو المطابقة) بين نمط من الوضعية التواصلية ونمط من الخطاب والنص هي وحدها التي تضمن نجاح الخطاب أو تؤدي إلى فهم مناسب له»(٦٨). وإذا ما حصل تشويش حال دون هذه المطابقة، فالحصيلة أن يفشل القصد التواصلي وفعل التلقي معا.

بالإضافة إلى ذلك، فإن استعمالا مقصودا وواعيا من طرف المخاطِب لتداخل ممكن بين الأنماط المذكورة قد يؤدي إلى آثار تواصلية مخالفة للمألوف: آثار مضحكة، أو ساخرة، أو هجائية، أو مزعجة... إلخ. كأن يستعمل مثلا المؤلف في مسرحية هزلية نمطا نصيا بليغا ونمطا خطابيا وقورا، أو كأن يعمد المخاطِب، إزاء نمط وضعية عزائية، إلى استخدام نمط نصي ساخر ونمط خطابي هزلي... إلخ.

ويميل زيجفريد شميث إلى الاعتقاد أيضا بأن معجم لغة من اللغات يكون مرتبا - ولو على نحو جزئي - طبقا للاحتمالات والإمكانات التي تتوافر عليها المفردات للظهور في أنماط محددة من النصوص والوضعيات التواصلية. كما يبدو ذلك بصورة جلية في «اللغات الخاصة»، مثل لغة الحرفيين والصناع، أو لغات الأحزاب السياسية، أو لغات الصبيان، أو اللغة الرياضية، أو اللغة الشعرية... إلخ(٦٩). ومن الممكن كذلك توظيف هذا الطابع المنتظم والمسبق لقسم على الأقل من معجم لغة طبيعية لأهداف أسلوبية. بحيث يمكن استخدام معجمة معينة في سياق أجنبي عنها، وذلك بصورة استعارية ورمزية، كاستعمال كلمتي «الراعي» و«الرعية» اللتين تنتميان إلى السجل اللغوي الرعوي في سياق الحديث عن الالتحام الديني أو السياسي بين القائد الروحي لشعب من الشعوب وأفراد أمته، أو بين الزعيم السياسي لدولة من الدول وأبناء بلده.

٧- خلاصة

بعد هذه الملاحظات والتوضيحات المقدمة من طرف زيجفريد شميث حول عمل السياق واشتغال النص، يمكننا في نهاية المطاف عرض خلاصة «نموذج زيجفريد شميث» الافتراضي لظاهرة التلقي النصي. إذا نظرنا إلى النص باعتباره مكونا لغويا معزولا للعبة الأفعال التواصلية، من جهة، ومجموعا مرتبا من الإشارات لربط علاقات إيحالية ولإنجاز أعمال ومقاصد تداولية محددة،

من جهـة أخرى، فـإنه يتـرتب على ذلـك أن مـجمـوع الـتعليـمات الـتي يتـضمنها النص لا يمكن تأويلها تأويلا مناسبا وصحيحا إلا داخل لعبـة أفعـال تلق وتواصل. ولا تخص هذه الفرضية المتلقي فقط، بل المؤلف أيضا. فهذا الأخير، يؤول بدوره، حسب زيجفريد شميث، الإمكانات اللغوية المتاحة من طرف السنن (Kode) للتعبير عن اتصال وتعامل فرديين مع «الواقع». ويبرز هذا «التأويل» من خلال صياغته الفردية لمجموع القواعد المجردة للغة الطبيعية، واختياره لنمط نصي ولنمط من الوضعية التواصلية، وكذا من خلال الخطط والمناورات النصية التي تفرضها تلك الصياغة وذاك الاختيار[٧٠].

والمستخلص أنه داخل كل نص ذي معنى يستعمل المتخاطبون وسائل التعبير على منوال عقلاني قابل للبناء مجددا، أي مُنظم معجميا، ومُشكل نصيا، ومُرتب سياقيا، ومُقنن سننيا، ومُرتقب اجتماعيا، ومُهيأ خطابيا، ومُكيف نمطيا. الشيء الذي يحفز شركاءهم على التواصل لتكرار أسلوبهم في التعبير وموقفهم المتخذ من «الواقع» أو تغييره من خلال أفعال تواصلية مناسبة. وهكذا، يعمل المتلقي جاهدا لوضع تأويل ملائم للتعليمات التي أعطاها له المؤلف، محاولا التوفيق بين تأويله الخاص كمتلق للتعليمات اللصيقة بالنص والتأويل الذي يقدمه المؤلف غير غافل لمقاصد المؤلف كما تتجلى داخل النص[*].

(*) أتوجه بالشكر الجزيل، في ختام العمل، إلى البروفيسور القدير بيير بانج (Pierre.Bange)، المتخصص في اللغات والآداب الجرمانية بجامعة لوميير ليون الثانية (Lumière-Lyon.II)، لأنه مدَّ لي - أولا - يد المساعدة بسخاء لإنجاز هذه الدراسة، وتوضيحه لي - ثانيا - أحيانا المفاهيم والتصورات الدقيقة لنظرية زيجفريد شميث، ذلك الباحث الجامعي الألماني الذي تجمعه به صداقة وزمالة علمية قديمة.

هوامش البحث

1 Aron KIBEDI VARGA (éd.), Théorie de la littérature, Paris, Editions Picard, 1981, coll. Connaissance des Langues, Avant-propos, p. 10.

2 كان الناقد والسيميائي الفرنسي الراحل رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) من أبرز المتحمسين والمروجين خلال عقد الستينيات لهذا الأنموذج. راجع مثلا كتابه دراسات نقدية، باريس، ١٩٦٣:

Roland BARTHES, Essais critiques, Paris, Seuil, 1963.

3 A. K. VARGA (éd.), Théorie de la littérature, Avant-propos, p. 10.

4 راجع مساهمة بيتر هارتمان، «الأسس الإناسية للكلام»، ضمن الأعمال المهداة إلى البروفيسور ج. كوريلوفيتس، ١٩٦٥:

Peter HARTMANN, Zur anthropologischen Fundierung der Sprache, In Symbolae Linguisticae in Honorem G. Kurylowicz, 1965, S. 15-20.

5 راجع مساهمة جورجين هابرماس، «مقدمات من أجل نظرية للكفاءة التواصلية»، ضمن كتابه المشترك مع ن. لحمان، نظرية المجتمع أو التقنيات الاجتماعية، فرانكفورت، ١٩٧١:

J. HABERMAS, Vorbereitende Bermerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Komptenz, In J. HABERMAS & N. LUHMANN, Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie, Francfurt/M., 1971, -141.

6 راجع كتاب جوتز فينولت، سيميائيات الأدب من منظورات علم الأدب، فرانكفورت، ١٩٧٢:

Götz WIENOLD, Semiotik der Literatur. Perspektiven für die Literaturwissenschaft, Francfurt/Main, 1972.

7 Voir Pierre BOURDIEU, Ce que parler veux dire. L'économie des échanges linguistiques, Paris, Editions Fayard, 1982.

8 Thomas PAVEL, Le mirage linguistique, Paris, Editions Minuit, 1988.

9 Voir Eric BUYSSENS, Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie, Bruxelles, J. Lebègue, 1943.

10 Cf. Umberto ECO, La structure absente, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 164-165.

11 Voir Jurij M. LOTMAN, Structure du texte artistique, Paris, Editions Gallimard, trad. fr. A. Fournier et alii, coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, 1973.

12 Voir Hans Robert JAUSS, L'Usage de la fiction en histoire, In Le Débat, n° 54, 1989, p. 89-113.

13 Voir Algirdas-Julian GREIMAS, De l'imperfection, Périgueux, Pierre Fanlac éditeur, 1987.

14 Cf. Manuel CASTELLS, L'Etre de l'information, Paris, Editions, Fayard, 1998.

15 Georges DUMEZIL, Le Messager des dieux, Propos recueillis par F. Ewald, In Magazine littéraire, n° 229, avril 1986, p. 20.

16 Jean-Michel QUATREPOINT, La Société de l'information, In Guide des technologies de l'information, Paris, Editions Autrement, 1984, p. 64.

17 نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات. نحو رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، الكويت، سلسلة «عالم المعرفة»، العدد ٢٥٦، ٢٠٠١، ٢٨.

18 سعد شعبان، «استخدامات مبهرة للأقمار الاصطناعية»، الإعلام العلمي والثقافة العلمية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٤.

19 Norber WIENER, Cybernetics, or control and communication in the animal and in the machine, Paris, Editions Hermann, coll. Actualités scientifiques, 1948, 194 p.

20 Jacques LAFITTE, Réflexions sur la science des machines, Paris, Editions Bloud & Gay, 21e Cahier de la Nouvelle Journée, 1932.

21 راجع بهذا الصدد مثلا كتاب روبير جيكليوني، الإنسان المتواصل، باريس، ١٩٨٦:
Robert GHIGLIONE, L'homme communiquant, Paris, A. Colin, 1986.

22 Fernand TERROU, L'information, Paris, Puf, coll. Que sais-je ?, 19836, p. 6.

23 J. LAZAR, La science de la communication, Puf, Que sais-je ?, 1992, p. 15-20.

24 André MARTINET, Eléments de linguistique générale, Paris, A. Colin, coll. U2, 19702, 19601, p. 8.

25 Roman JAKOBSON, Linguistique et théorie de la communication, In Essais de linguistique générale, t. I, Les Fondements du langage, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 214.

26 Cf. John GUMPERZ & Dell HYMES, Directions in Sociolinguistics : The Ethnography of Communication, New York, Holt Rinchart-Winston, 1972, p. 8-14.

27 Dell HYMES, Modèles pour l'interaction du langage et de la vie, 1972, trad. fr. In Etudes de linguistique appliquée, n° 37, 1980, p. 127-153.

28 راجع دراسة أطرونيون، «التفاعل بوجه عام: الأفراد، الجماعات، الإدراكات، التمثلات الاجتماعية»، مجلة كونيكسيون، عدد ٥٧، ١٩٩١:
A. TROGNON, L'Interaction en général : sujets, groupes, cognitions, représentations sociales, Connexions, n° 57, 1991, p. 9-25.

29 راجع من بين دراسات كثيرة حول الموضوع كتاب جاك كوسيني وآلان بروسار، التواصل غير الشفاهي، نيوشاطيل، ١٩٨٤:
Jacques COSNIER & Alain BROSSARD, La communication non verbale, Neuchâtel, Delachau & Niestlé, 1984.

30 Cf. Richard BAUMAN & Joel SCHERWER, Explorations in the Ethnography of Speaking, London, Cambridge U. P.M, 1974.

31 Cf. E. GOFFMAN, Les rites d'interaction, trad. fr. : Minuit, 1974.

32 Jean PIAGET, La vie et le tenos. Rencontres internationales de Genève, Boudry, Editions La Baconnière, 1962, p. 57.

33 راجع دراسة جان مارى أمبير، «إوالية التغيرات الصوتية. اقتراحات جديدة»، ترجمة نزار التجديتي، دراسات أدبية لسانية، ع. ٦، ربيع ١٩٨٧، ص ٧٢.

34 Satosi WATANABE, L'Information, In La pensée scientifique. Quelques concepts, démarches et méthodes, Paris / La Haye / New York, Mouton / Unesco éd., 1978, p. 156.

35 راجع مزيدا من التفاصيل حول الموضوع في دراستنا: «نظرية لسانيات التواصل لزيجفريد شميث»،

علامات في النقد، ج. ٣٧، مج. ١٠، سبتمبر ٢٠٠٠، ص. ٣٩٢ و٣٩٣.

36 راجع عرضنا لهذه النظرية في دراستنا: «نظرية لسانيات التواصل لزيجفريد شميث»، م. م.، ص. ٣٨٩- ٤١٤.

37 زيجفريد شميث، نظرية النص. الإشكال اللساني للتواصل اللغوي، ميونيخ، ١٩٧٣، ص. ١٤٠:
S. J. SCHMIDT, Texttheorie. Probleme einer Linguistik der Sprachelichen Kommunication, München, W. Fink Verlag, 1973, S. 140.

38 راجع بهذا الصدد دراستنا: «إنتاج النص في نظرية زيجفريد شميث»، علامات في النقد، ج. ٤١، مج. ١١، سبتمبر ٢٠٠١، ص. ٣٧١-٤٠٢.

39 بخصوص إشكال تصنيف النصوص الأدبية إلى أنماط وأجناس، راجع مثلا قول جيرار جينيط في كتابه مدخل لجامع النص، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ١٩٨٥، ص. ٧٦: «نرى أنه لا يوجد بشأن ترتيب الأنواع الأدبية موقف يكون في جوهره أكثر «طبيعية» أو أكثر «مثالية» من غيره، ولن يتوافر هذا الموقف إلا إذا أهملنا المعايير الأدبية نفسها، كما كان القدماء يفعلون ضمنيا بشأن الموقف الصيغي. لا يوجد مستوى «جنسي» يمكن اعتماده كأعلى «نظريا» من غيره، أو يمكن الوصول إليه بطريقة «استنباطية» أعلى من غيرها؛ فجميع الأنواع والأجناس الصغرى والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقات تجريبية وضعت بناءً على معاينة المعطى التاريخي، وفي أقصى الحالات عن طريق التقدير الاستقرائي انطلاقا من المعطى نفسه: أي عن طريق حركة استنباطية قائمة هي نفسها على حركة أولية، استقرائية وتحليلية أيضا. ولقد رأينا بوضوح هذه الحركة في الجداول (الحقيقية أو القابلة للوجود) التي وضعها أرسطو وفراي، حيث ساعد وجود خانة فارغة (السرد الهزلي، السرد العقلاني-المنفتح) على اكتشاف جنس كان بالإمكان ألا يدرك (مثل: المحاكاة الساخرة، التشريح)».

40 Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, Paris, Editions du Seuil, coll. "Poétique", 1989, p. 7-63.

41 Cf. Algirdas-Julien GREIMAS, Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques, Seuil, 1976, p. 264.

42 إدريس الخوري، «هزك الماء...!»، الصحيفة، ع. ٩٣، ٢٧ ديسمبر ٢٠٠٢ / ٢ يناير ٢٠٠٣، ص ٣٢.

43 حول مفهوم «نماذج الواقع» عند زيجفريد شميث، راجع دراستنا المذكورة آنفا: «نظرية لسانيات التواصل لزيجفريد شميث»، ص ٤٠٢ و٤٠٣.

44 محمد الشيخي، «قصيدة تبحثُ عن ورق دافئ»، ديوان وردة المستحيل، الدار البيضاء، منشورات فضاءات مستقبلية، ٢٠٠٢، ص ٣٦ و٣٧.

45 S. J. SCHMIDT, Towards a pragmatic interpretation of "fictionality", In T. A. DIJK (ed.), Pragmatics of Language and Literature, Amsterdam, 1976, P. 161-178.

46 انظر، على سبيل المثال، طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة «التنوير»، طبعة جديدة في جزأين، ١٩٩٣؛ عبدالله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الترجمة العربية الجديدة للمؤلف، ١٩٩٥.

47 زيجفريد شميث، علم الأدب باعتباره علما حجاجيا. من أجل تأسيس علم أدب وطني، ميونخ، ١٩٧٥:
S. J. SCHMIDT, Literaturwissenschaft als argumentiende Wissenschaft. Zur Gründung einer national-en Literaturwissenschaft, München, W. Fink Verlag, Kap. V, 1975.

48 Cf. P. RAMAT, Aspects sémiotiques de la linguistique textuelle, In Cahiers de lexicologie, vol. XXXIX-2, 1976, p. 42-56.

49 Jean COHEN, Le haut langage. Théorie de la poéticité, Paris, Editions Flammarion, 1979.

50 انظر الانتقادات الموجهة إلى نموذج شانون التواصلي في كتاب مارك آلان دوشون، لغة الجسد والتواصل الجسدي، باريس، ١٩٨٩:

Marc-Alain DESCHAMPS, Le langage du corps et la communication corporelle, Puf, 1989, p. 112-113.

51 راجع كارل بولير، نظرية اللغة، جينا، ١٩٣٤:

K. BUHLER, Sprachetheorie, Jena, Fischer, 1934, S. 24-30.

52 زيجفريد شميث، «التواصل الأدبي» [1978]، ترجمة نزار التجديتي، الفكر العربي المعاصر، ع. ٤٦، صيف ١٩٨٧، ص ٥.

53 زيجفريد شميث، نظرية النص، م م، ١٤٢.

54 وولف ديتير اشتمبل، «مظاهر التلقي من خلال الأجناس الأدبية»، ترجمة نزار التجديتي، نوافذ، ع. ٣٣، مارس ٢٠٠٥، ص ٤٠.

55 Teun Van DIJK, "Le Texte: Structure et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte", In Théorie de la littérature, op. cit., p. 73.

56 Voir T. Van DIJK & Walter KINTSCH, "Comment on se rappelle et on résume des histoires", In Langages, nº 40, 1975, p. 98-116.

57 T. Van DIJK, "Le Texte: Structure et fonctions", op. cit., p. 74.

58 محمد أنقار، المصري، القاهرة، سلسلة روايات الهلال، ٢٠٠٣.

59 محمد أنقار، المصري، الرباط، منشورات الزمن، ٢٠٠٤، ص ٣٢.

60 صلاح فضل، «رواية الولع المغربي بأدب نجيب محفوظ وشخصياته»، الحياة، ع. ١٤٨٩٨، السبت يناير ٢٠٠٤، ص ١٦.

61 فيصل دراج، «المصري... وشقاء محاكاة نجيب محفوظ»، الحياة، ١٤ يناير ٢٠٠٤.

62 محمد أنقار، المصري، ص ٥٢.

63 محمد أنقار، المصري، ص ١٥٣.

64 زيجفريد شميث، «التواصل الأدبي»، م. م.، ص ٨٢ و٨٣.

65 راجع دراسة زيجفريد شميث، «فهم النصوص وتأويلها»، مجلة نماذج لسانية، مج. ١/٩، ١٩٨٧، ص ١١٣-١٤٠:

S.J. SCHMIDT, "Comprendre les textes - Interpréter les textes", trad. de l'allemand par Pierre BANGE & H KAYSER, Modèles linguistiques, t. IX-1, 1987, p. 113-140.

66 اشتمبل، «مظاهر التلقي من خلال الأجناس الأدبية»، مرجع مذكور، ص ٥١ و٥٢.

67 (67) H. STEINMETZ, "Réception et interprétation", Poétique, nº 39, 1979, p. 70.b

زيجفريد شميث، نظرية النص، م. م.، ص ١٤٣.

68 انظر دراسة زيجفريد شميث، «اللغة العادية واللغة الشعرية»، مجلة الشعرية، ١٩٨٦، ص. ٢٨٥-٣٠٣:

69 S.J SCHMIDT, "Alltasgssprache und Gedichsprache", Poetica, 1968, S. 285-303.

70 راجع المؤلف الذي كتبه شميث بالاشتراك مع فيهوف، سيرورة الدلالة التواصلية. أبحاث تجريبية حول بنية التوجيه المعياري للمعرفة الأدبية ووظيفتها، ١٩٨٥:

R VIEHOFF & S SCHMIDTM, Kommunikatbildungsprozess. Empirische Untersuchungen zur Structur und Funktion konventionsorientierten literarischen Wissens, Antrag an die DFG für das Schwerpunktprogroamm "Wissenspsycholoogie" (MS), 1985.

عالم الفكر
العدد 4 المجلد 35 أبريل - يونيو 2007

صيغ التماس في القصّ القرآني

د. عبد المطلب زيد(*)

مقدمة

يمثل البحث في صيغ التماس مقدمة ضرورية لدراسة القصص دراسة تشريحية تهدف، فيما تهدف إليه، إلى الوقوف على نقاط الالتقاء وخطوط التماس المشكّلة لشبكة العلاقات في النسيج القصصي القرآني، إذ تؤشّر هذه الخطوط وتلك النقاط، بوصفها مظهرا ماديّا وعلامة دالّة، على التلاحم والتشابك سواء بين مفاصل القصة الواحدة أو بين عدة قصص تترابط فيما بينها برباط يجمع شتاتها، ويؤلّف بين تنوعاتها الزمانية والمكانية في خطاب يحمل الملامح ذاتها، ويصدر عن البواعث ذاتها، ويتغيا الغايات ذاتها.

كذلك تؤشّر تلك العلامات، في الوقت ذاته، على التماس بين زمن القص الأصلي والأزمنة التابعة له، وتكشف عما طرأ على الحواجز الحدودية لتلك الأزمنة من عمليات اختراق متنوعة ومتتابعة في عملية مدّ وجزر دائمين، سواء حدث هذا الاختراق لحواجز الزمن الاستباقي الذي يتسع مداه ليشمل التاريخ البشري كله إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، أو تعلق هذا الاختراق بحجب الأزمنة الاسترجاعية التي تضرب بجذورها في فضاء تاريخيّ مترامي الأطراف، واسع الجنبات، وذلك بغية ردم ما بين هذه الأزمنة من هوة فسيحة، وملء ما بينها من فجوات زمنية أو مدد بينية، ثم المساعدة على مد جسور التواصل التي تربط بعضها البعض من جهة وتربطها بواقع المسلمين من جهة أخرى؛ أي بين الوقائع الغيبية القارّة في تلك الأزمنة الغيبية ماضية كانت أو مستقبلية والوقائع المنظورة القارّة في الحاضر المشاهد والواقع الماثل أمام الأعين.

(*) قسم اللغة العربية وآدابها - كلية التربية الأساسية - الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب - دولة الكويت.

ولا يقف أثر هذه الصيغ عند التحام الأزمنة والوقائع في بنية القصص القرآني فحسب، بل يتعدى ذلك إلى غايات أخرى تتمثل، فيما تتمثل، في توظيف بعض هذه الصيغ لأداء دور الأسّوجة والحدود الفاصلة بين مشهد وآخر، أو بين حلقة وأخرى، وذلك بغية تركيز الأضواء على وَقائع بعينها، أو على حدث بذاته، إما بقصد تقوية جانب الإيحاء فيه، وإما بهدف لفت انتباه المتلقي إلى الانزياح لمعنى جديد أو حدث مغاير، وما ينجم عن ذلك من تضافر واستنفار لجميع حواسه وقواه النفسية والعقلية بغية استنطاق تلك الأحداث، وبعث الحياة فيها، وأخذ العبرة كاملة وجلية منها.

لم تنعم هذه الظاهرة، في إطار الدراسات القصصية، بالدراسة والبحث اللذين يستوفيان جميع مظاهرها، ويجلّيان الغاية منها، فهي ليست من بين تلك الظواهر المطروقة بقوة في الدراسات القصصية قديمها وحديثها، إذ لا يزال البحث فيها يحبو أولى خطواته، ويعيش طفولته المبكرة. وهذا من شأنه أن يضاعف من حجم ونوع الإشكالات التي تواجه الباحث في هذه الظاهرة وأمثالها، ولعل أسرع هذه الإشكالات قفزا إلى الذهن ما يتصل بعملية وضع وتحرير المصطلح الذي اخترناه عنوانا لتلك الدراسة، إذ يتطلب هذا التحرير أن نخلصه أولا، وقبل كل شيء، من تلك الدلالات الحافّة به والوافدة عليه من اتجاهات شتى، فلا نعني به ما عناه الكلاسيكيون في تقسيمهم التقليدي للصيغ السردية إلى محاكاة Mimesis وحكي تام Diegesis، ولا ما عناه البنيويون في مجال حديثهم عن صيغ الخطاب، سواء في نسختها المزيدة، أو في نسختها المختصرة التي ضغطها تودوروف في صيغتي العرض Showing والسرد Telling وهما ما يميزان التاريخ الذي يعتمد السرد وحكاية الأحداث عن الدراما التي تعتمد العرض المنظور أمام الأعين؛ أي على حكاية الأقوال بوساطة شخصيات تتحاور وتتصارع فيما بينها[١]. وإذا كنا قد استبعدنا هذه الدلالات والمفاهيم الأكثر شهرة وترددا في مجال الدراسات القصصية، فإننا سوف نعتمد مفهوما قريبا إلى حدٍّ ما من المفهوم المعجميّ النحويّ الذي تبناه السيميوطيقيون وساروا عليه، ونعني به: هيئات وأشكال الروابط أو الأدوات الواصلة، ومن ثم فهي دلالة تتحدد من خلال وضعية المفرد إفرادا أو تركيبا، ومن خلال وضعية الجملة اسمية كانت أو فعلية، مثبتة كانت أو منفية، وأيضا من حيث الصيغ والأساليب الإنشائية الماثلة في الأمر والاستفهام والتمني والنداء وما إلى ذلك من تلك الصيغ التي اصطلح عليها كل من جيرار جينت، وليتري بالمتغيّرات الصيغية[٢] Variations Modales. هذا التنوع في الصيغ والعلامات الدّالة على التماس يعني أنها تستعصي على التشكّل في قوالب ثابتة؛ لأنها تتزيَّا في أزياء متعددة لا في زيّ واحد، كما يعني أنها لا تستوطن موطنا بعينه، وإنما تتموضع أحيانا، وكما سبق القول، بين مشاهد القصة الواحدة سردية كانت أو حوارية، وتتمركز أحيانا أخرى، بين مفاصل عدة قصص سواء اتصلت زمانيا ومكانيا أو تفاوتت أزمنتها وتباينت أمكنتها؛ لذا

كان من الضروري أن تستوفي هذه المعالجة جميع أركان هذه الظاهرة في القصص القرآني بدءا من التماس الزمني استرجاعا كان أو استباقا، ومرورا بالتماس اللفظي والتركيبي، وهو الممثل الشرعي للأدوات الواصلة سواء بين المشاهد السردية والحوارية في القصة الواحدة، أو بين المشاهد الافتتاحية والاختتامية لمجموعة من القصص، وانتهاء بالتماس الدلالي الذي يلامس مجموعة من القصص ويشكل منها جميعها جملة واحدة في محتواها ومغزاها.

(١)

يمثل التماس الزمني أول ضرب من أضرب التماس في القصص القرآني، وهو ضرب ينعم بمرونة وحركية أكثر من غيره، إذ يتجاوز حدود اللحظة الحاضرة إلى استدعاء أزمنة غيبية ماضية كانت أو مستقبلية. فقد اخترق القرآن الكريم حاجز الزمن للإخبار عن بعض الأحداث المستقبلية سواء ما يرتبط منها بالمستقبل القريب كما يتجلى في قوله تعالى: ﴿**سَيُهْزَمُ الْجَمْعُ وَيُوَلُّونَ الدُّبُرَ**﴾ (القمر: ٤٥)، وقوله تعالى: ﴿**الم غُلِبَتِ الرُّومُ فِي أَدْنَى الأَرْضِ وَهُم مِّن بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ فِي بِضْعِ سِنِينَ لِلَّهِ الأَمْرُ مِن قَبْلُ وَمِن بَعْدُ وَيَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ الْمُؤْمِنُونَ بِنَصْرِ اللَّهِ يَنصُرُ مَن يَشَاءُ وَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ**﴾ (الروم: ١-٥). كما يتجلى أيضا في الإخبار عن اسم كل من يحيى وعيسى، وعن صفاتهما المادية والمعنوية قبل ولادتهما، حيث يقول تعالى حكاية عن زكريا: ﴿**فَنَادَتْهُ الْمَلآئِكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي فِي الْمِحْرَابِ أَنَّ اللّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَى مُصَدِّقاً بِكَلِمَةٍ مِّنَ اللّهِ وَسَيِّداً وَحَصُوراً وَنَبِيّاً مِّنَ الصَّالِحِينَ**﴾ (آل عمران: ٣٩)، ويقول تعالى حكاية عن عيسى: ﴿**إِذْ قَالَتِ الْمَلآئِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِّنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهاً فِي الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ وَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ. وَيُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ وَكَهْلاً وَمِنَ الصَّالِحِينَ**﴾ (آل عمران: ٤٥، ٤٦). أو ما يرتبط من تلك الأحداث والأنباء الغيبية بالمستقبل البعيد، وذلك أمثال تلك الأنباء المتواترة في القرآن الكريم عن اليوم الآخر وما يتصل به من حساب يفضي إلى جنة أو إلى نار. كذلك اخترق القرآن الكريم حاجز الزمن الماضي في مواطن عدة غاية سرد أنباء الأمم الماضية وما آل إليه أمرها على مدار التاريخ البشري كله من دون تحديد قاطع لزمن وقوع هذه الأحداث؛ لأن العبرة من وراء سرد هذه الأحداث، وهذه خاصية من خصائص القص القرآني، تكون مقصودة لذاتها بغض النظر عن زمن وقوعها؛ ولأنها، أيضا، تكون قابلة للتكرار والتردد إذا توافرت الأسباب الداعية إلى وقوعها، فضلا عن ارتباطها بالإنسان أيّا كان هذا الإنسان في أيّ زمان وأيّ مكان.

وكما اخترق القرآن الكريم حاجز الزمن، فيما سبق، فقد اخترق أيضا حاجز المكان، وتغلغل إلى أدق الأماكن وأشدها خفاء على الناس وهي النفس البشرية التي عرّاها القصص القرآني وصورها في مراحل نعمائها وبؤسها، فكما كشف القرآن الكريم عن التركيبة الذهنية والنفسية المعقدة للمنافقين، وفضح ما يسترون به أنفسهم، كشف، أيضا، عن سوءات المشركين والكافرين، وخلع عن الجبابرة والطغاة منهم قناع البطولة الزائفة، فإذا بهم، كزعيمهم فرعون،

أناس عاجزون لا حول لهم ولا قوة، وذلك مثلما يتجلى في ابتزاز السحرة لفرعون، وفي قبوله، وهو الإله المزعوم، مبدأ المساومة الماثل في قولهم: ﴿إِنَّ لَنَا لَأَجْراً إِن كُنَّا نَحْنُ الْغَالِبِينَ﴾ (الأعراف: ١١٣)، فلم يجبهم إلى مطلبهم فحسب بل تجاوز ذلك إلى الوعد بمضاعفة الجزاء ومكافأتهم: ﴿قَالَ نَعَمْ وَإِنَّكُمْ لَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ﴾ (الأعراف: ١١٤).

يقف أسلوب الالتفات على رأس الأساليب الخيطية الرابطة بين تلك الأطر الزمانية المختلفة، وهو أسلوب يشيع بكثرة في القصص القرآني، لا لأن هذه الظاهرة، كما يراها الشكلانيون المحدثون أداة من أدوات الإبطاء أو التمطيط التي يمط بها السرد في القصص البشري بغرض التشويق، أو بغرض كبح الفعل [٣]، وإنما لأن هذه الظاهرة عنصر مكمل للأثر الفني من جهة، ومجسد للغرض الديني الكامن وراء سرد هذه القصص من جهة أخرى، وهو غرض يؤشّر على عمومية الزمن في القص القرآني، ويزيل ما بينها من اختلاف وتباين بغية إبراز أوجه الاتفاق والتماثل، الأمر الذي يضفي على هذه القصص سمة العالمية لا سمة المحلية المنكفئة على أحداث أمة بعينها، أو على ملامح عصر بعينه، وذلك لأنها تتضمن حركية الدعوة على مدار التاريخ البشريّ كله، وتصوّر النفس البشرية وهي تواجه الأحداث على مدار التاريخ بالقبول أو بالرفض؛ ولأنها أيضا تحتوي (على شتى المؤثرات الموحية، والإيقاعات التي تلمس أوتار الكيان البشري كلها في عمق واستجاشة) [٤]. فرسالة الإسلام ليست، كغيرها، رسالة إلى أمة بعينها وإنما هي رسالة إلى الجنس البشريّ كله على مدار التاريخ، وهو ما يتجلى في قوله تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ﴾ (الأنبياء: ١٠٧)، وقوله تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ كَافَّةً لِّلنَّاسِ بَشِيراً وَنَذِيراً وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يَعْلَمُونَ﴾ (سبأ: ٢٨).

ويرجع بعض العلماء عمومية الزمان والمكان تلك إلى إعجاز القرآن الكريم، وخاصيته المميّزة له عن غيره، إذ يعلم الله سبحانه وتعالى منذ الأزل أن الآفات البشرية كلها ستصبح آفات واحدة بسبب اتصال الجنس البشري ببعضه هذا الاتصال الواسع، وذلك بخلاف ما كانت عليه الأمم السابقة التي كانت تعيش في بقع منعزلة بعضها عن بعض، وكان لكل مجتمع منها آفاته وداءاته؛ لذا كانت الرسالات السابقة على رسالة نبينا عليه الصلاة والسلام رسالات خاصة بمجتمعات بعينها وذلك لمعالجة آفات بعينها. وما دامت الآفات قد توحدت نتيجة للاتصال البشري الكبير الذي تم فلا بد من وحدة المعالجة، وهنا كانت بعثة نبينا عليه السلام، وكان القرآن الكريم رسالة كل زمان وكل مكان إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها [٥].

لا تنحصر وظيفة التماسّ الزمنيّ في مجرد الإخبار عن أنباء غيبية، ولا في مجرد إسقاط الماضي على الحاضر لإضاءته فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى غايات أبعد وأعمق، تتمثل أولا في بث الحياة وإضفاء الحيوية على الماضي بحيث يبدو كأنه ماثل أمام أنظارنا، وذلك ما نراه، على سبيل المثال، في المشهد الافتتاحي لقصة نوح الواقعة في سورة هود،

إذ يُستهلّ هذا المشهد بصيغة الغياب: ﴿ولقد أرسلنا نوحا إلى قومه﴾، ثم تكون النقلة سريعة إلى صيغة التكلم: ﴿إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُّبِين﴾ (هود: ٢٥)، ولم تأت هذه الجملة كسابقتها على صيغة الغياب فيقال: ﴿إنه لكم نذير مبين﴾؛ لأن صيغة التكلم تجعل الماضي وكأنه مشاهد وملموس، فكأنما هو واقعة حاضرة لا حكاية ماضية، ومن صيغة التكلم تلك إلى صيغة الخطاب في قوله: ﴿أَلاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ اللَّهَ﴾، ثم إلى صيغة التكلم ثانية للتأكيد على حيوية الماضي، والإيحاء بانتقال المشهد نقله نوعية زمانية ومكانية: ﴿إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ أَلِيمٍ﴾ (هود: ٢٦) [٦]. وتتمثل تلك الغاية البعيدة ثانيا في الإرهاص والإيحاء بأزمنة بعْدية، خاصة تلك الأزمنة التي يعلو فيها شأن الباطل، وتُبتلى فيها الأمة بالكثير من ألوان المحن والابتلاءات. كل هذا يجسّد الحقيقة الناصعة بأن رسالة الإسلام رسالة عامة هضمت بداخلها كل مضامين ومحتويات الرسالات السابقة، وأحداث التاريخ العابرة، مثلما حوت الأحداث الجارية واللاحقة دنيوية كانت أو أخروية.

يرى جيرار جينت أن زمن القص يتوزع على ضربين: زمن أولي، وهو زمن القص الأصلي في اللحظة الحاضرة، وزمن تابع متفرع عن السابق ويشمل: الاستباق والاسترجاع. فالاستباق هو استشراف المستقبل والحدس ببعض الوقائع المستقبلية التالية للحظة التي بلغها زمن القص الأصلي[٧]. وهو ظاهرة عصيَّة على كتاب الرواية والقصة القصيرة؛ لذا لا نجد له أثرا يذكر في إنتاج كتاب الرواية والقصة القصيرة، اللهم إلا في بعض قصص الترجمات الذاتية، أو القصص المكتوب بضمير المتكلم؛ أي تلك القصص التي يكون فيها الراوي على علم مسبق بما انتهت إليه الأحداث[٨].

هذه الظاهرة العصية، كما قلنا، تُمثّل خاصية مميّزة للقص القرآني عن غيره، وهي لذلك تستوطن مواطن عدة من القصص القرآني، وتتمثل، فيما تتمثل، في قول يوسف لأبيه: ﴿يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ (يوسف: ٤) وفي قول يعقوب لبنيه: ﴿قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَن تَذْهَبُواْ بِهِ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ﴾ (يوسف: ١٣). وأيضا في قول نوح لقومه عندما سخروا منه وهم يشاهدونه يصنع السفينة على أرض يابسة: ﴿وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُواْ مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ﴾ (هود: ٣٨).

يندس الاستباق، بطبيعته، في طيات القص الأصلي كأنه جزء منه، ومن ثم فإن بعض أنواعه لا تتطلب عبارات فاتحة أو غالقة؛ أي إلى أدوات تربط زمن القص الأصلي بالزمن الاستباقي، وذلك يرجع إلى ضمور المساحة الاستشرافية، أو إلى انعدام المؤشرات الزمنية الدّالة عليه، وهذا ما يُصطلح عليه بالاستشراف الخفي أو المضمر، ويقترب ذلك من قوله تعالى في سورة يوسف: ﴿فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِ وَأَجْمَعُواْ أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم

بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لاَ يَشْعُرُونَ﴾ (يوسف: ١٥). ويقابل هذا النمط نمط آخر يمكن أن نطلق عليه الاستشراف المؤشّر أو المعلن عنه، وذلك إذا ارتبط الاستشراف بأدوات الاستقبال (السين، وسوف) التي تعلن عنه وتفضح ستره، ومن ذلك قول نوح لقومه: ﴿فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَن يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَيَحِلُّ عَلَيْهِ عَذَابٌ مُّقِيمٌ﴾ (هود: ٣٩)، وقول ذي القرنين: ﴿قَالَ أَمَّا مَن ظَلَمَ فَسَوْفَ نُعَذِّبُهُ ثُمَّ يُرَدُّ إِلَى رَبِّهِ فَيُعَذِّبُهُ عَذَابًا نُّكْرًا﴾ (الكهف: ٨٧). وقوله تعالى ردًا على اتهام شعيب عليه السلام ووصف قومه له بالكذّاب الأشر: ﴿سَيَعْلَمُونَ غَدًا مَّنِ الْكَذَّابُ الأَشِرُ﴾ (القمر: ٢٦). وكذا الإخبار عن هزيمة الكفار الذين تجمعوا في مكة هزيمة سوف تقطع دابرهم: ﴿سَيُهْزَمُ الْجَمْعُ وَيُوَلُّونَ الدُّبُرَ﴾ (القمر: ٤٥).

ومن الاستشراف استشراف يتحقق وقوعه كما تنبأته الشخصية وهو ما يسمى بالاستشراف الصادق، ويمثله استشراف نوح السابق، واستشراف يعقوب عندما عرض عليه يوسف رؤياه: ﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ. وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلَى آلِ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَى أَبَوَيْكَ مِن قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ﴾ (يوسف: ٥، ٦). وأيضا قول يعقوب عندما خرج بنوه من مصر وهم يحملون قميص يوسف: ﴿وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلاَ أَن تُفَنِّدُونِ﴾ (يوسف: ٩٤). ويقابل هذا النمط ما يُسمّى بالاستشراف الكاذب وهو ما لا يتحقق وقوعه؛ إما لأن ما يقع منه يكون مناقضاً لحدس الشخصية كقول صاحب الجنتين لمحاوره: ﴿مَا أَظُنُّ أَن تَبِيدَ هَذِهِ أَبَدًا﴾ (الكهف: ٣٥)، وقول ابن نوح لأبيه وهو يدعوه إلى ركوب السفينة والنجاة من الغرق: ﴿قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾ (هود: ٤٣). وإما لاستحالة وقوعه؛ لأنه، حينئذ، يكون مبنيا على حسابات خاطئة، وذلك كقول صاحب الجنتين: ﴿وَمَا أَظُنُّ السَّاعَةَ قَائِمَةً وَلَئِن رُّدِدتُّ إِلَى رَبِّي لأَجِدَنَّ خَيْرًا مِّنْهَا مُنقَلَبًا﴾ (الكهف: ٣٦).

إذا كان الاستباق هو قفز الزمن إلى الأمام متجاوزا زمن القص الأصلي، فإن الاسترجاع هو سير زمن القص القهقرى، وذلك لاستدعاء تجارب وأحداث وقعت في الزمن الماضي بغية استنطاقها وبث الحياة فيها بحيث تبدو، في تأثيرها والغاية منها، كأنها واقع مشاهد وماثل أمام الأعين وهو لا يأخذ، كسابقه، ملمحا وشكلا واحدا وإنما يَتَزيّا في أزياء عدة: فمنه الاسترجاع الخارجي وهو ما كانت فسحته الزمنية خارجة عن زمن القص الأصلي. ومنه الاسترجاع الداخلي وهو استرجاع أحداث تقع في صلب الزمن الأصلي؛ أي أنها تعود إلى ماض لاحق لبداية القصة ولكن تأخر وقوعها في النص[٩]. ويغلب على القص القرآني الأسلوب الأول وهو **الاسترجاع الخارجي** الذي يعود إلى أحداث وقعت في أزمنة سابقة على زمن القص الأصلي. وينتسب إلى هذا النوع كل القصص التاريخي الذي يحكي قصص الأنبياء وأخبار

الأمم السابقة. لكن هذه الأحداث القبْلية لا تسير على وتيرة زمنية واحدة، وإنما تتفاوت أحداثها قربا وبُعدا، فمنها ما يجري استدعاؤه من الزمن القريب، ومنها ما يُستدعى من أزمنة أبعد، فقصة نوح، على سبيل المثال، أبعد زمنيا من قصة عاد، والأخيرة أبعد من قصة ثمود، وقصة خلق آدم أبعد من الجميع. هذا التفاوت الزمني لا يتم على مستوى القصص فحسب، بل يقع، أيضا على نطاق القصة الواحدة، وذلك عندما تتشكل أحداثها من مستويات زمنية تتفاوت قربا وبعدا، ففي قصة مدين، على سبيل المثال، وهي تمثل الماضي القريب، تجري الإشارة إلى الماضي البعيد الماثل في أقوام نوح وهود وصالح ولوط، وذلك في قوله تعالى على لسان شعيب: ﴿**وَيَا قَوْمِ لاَ يَجْرِمَنَّكُمْ شِقَاقِي أَن يُصِيبَكُم مِّثْلُ مَا أَصَابَ قَوْمَ نُوحٍ أَوْ قَوْمَ هُودٍ أَوْ قَوْمَ صَالِحٍ وَمَا قَوْمُ لُوطٍ مِّنكُم بِبَعِيدٍ**﴾ (هود: ٨٩)، ويمتزج القريب والبعيد معاً في نهاية القصة، وذلك في قوله تعالى: ﴿**أَلاَ بُعْداً لِّمَدْيَنَ كَمَا بَعِدَتْ ثَمُودُ**﴾ (هود: ٩٥)، وأيضاً في قوله تعالى في موطن آخر: ﴿**إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِندَ اللّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِن تُرَابٍ ثِمَّ قَالَ لَهُ كُن فَيَكُونُ**﴾ (آل عمران: ٥٩)، وفي قول صالح لقومه بعد أن دعاهم إلى إفراد الله بالوحدانية، وحذرهم من مسّ الناقة: ﴿**وَاذْكُرُواْ إِذْ جَعَلَكُمْ خُلَفَاء مِن بَعْدِ عَادٍ وَبَوَّأَكُمْ فِي الأَرْضِ تَتَّخِذُونَ مِن سُهُولِهَا قُصُوراً وَتَنْحِتُونَ الْجِبَالَ بُيُوتاً فَاذْكُرُواْ آلاء اللّهِ وَلاَ تَعْثَوْا فِي الأَرْضِ مُفْسِدِينَ**﴾ (الأعراف: ٧٤).

أما **الاسترجاع الداخلي** الذي يستدعي أزمنة تدخل في صلب زمن القص الأصلي فيتمثل في استرجاع العبد الصالح لكل الأحداث التي واكبت رحلته مع موسى من خرق السفينة، وقتل الغلام، وإقامة الجدار، وذلك عندما فسر تلك الأحداث وتأويلها لموسى في نهاية القصة، كما يتمثل هذا الاسترجاع أيضا في تذكر إخوة يوسف له عندما حامت حولهم الشبهات: ﴿**قَالُواْ إِن يَسْرِقْ فَقَدْ سَرَقَ أَخٌ لَّهُ مِن قَبْلُ**﴾ (يوسف: ٧٧)، وفي تذكر يعقوب ليوسف عندما طلب منه بنوه أن يأذن لهم باصطحاب أخيهم: ﴿**قَالَ هَلْ آمَنُكُمْ عَلَيْهِ إِلاَّ كَمَا أَمِنتُكُمْ عَلَى أَخِيهِ مِن قَبْلُ فَاللّهُ خَيْرٌ حَافِظاً وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ**﴾ (يوسف: ٦٤)، ويتمثل هذا أيضا في تذكر يوسف لرؤياه التي سردها على أبيه في مستهل قصته، وذلك عندما رفع أبويه على العرش، وخرّ الجميع له سجدا في نهاية القصة: ﴿**وَقَالَ يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقّاً**﴾ (يوسف: ١٠٠).

استخدم القرآن الكريم الكثير من الأدوات التي تتمفصل في نقاط الحدود بين الأزمنة، وهي أدوات تتخذ من ظاهرة «الالتفات» وعاء وقالبا لها، وتمارس عملها في عملية مد وجزر دائمين، سواء من الماضي إلى الحاضر أو من الحاضر إلى الماضي؛ ولذا فهي تتناثر في مواطن عدة من القرآن الكريم خاصة تلك المواطن التي يستوطنها القص القرآني. إن المتأمل لهذه الظاهرة وتموجاتها في القص القرآني سوف يكتشف أن الالتفات من الزمن الاسترجاعي إلى حاضر القص غالبا ما يُستهل، باسمى الإشارة «ذلك، تلك» وهو ما يتجلى في قوله تعالى: ﴿**ذَلِكَ مِنْ أَنبَاء الْغَيْبِ نُوحِيهِ إِلَيكَ**﴾ (آل عمران: ٤٤)، وقوله: ﴿**ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللّهِ مَن يَهْدِ اللّهُ فَهُوَ**

المهتد ومن يضلل فلن تجد له وليا مرشدا﴾ (الكهف: ١٧)، وقوله: **﴿ذلك عيسى ابن مريم قول الحق الذي فيه يمترون﴾** (مريم: ٣٤)، وقوله: **﴿ذلك من أنباء القرى نقصه عليك منها قائم وحصيد﴾** (هود: ١٠٠)، وقوله **﴿تلك من أنباء الغيب نوحيها إليك﴾** (هود: ٤٩)، وقوله: **﴿تلك آيات الله نتلوها عليك بالحق وإنك لمن المرسلين﴾** (البقرة: ٢٥٢) وغالبا، أيضا، ما تقترن هذه الصيغة بكلمة السر التي تخترق حواجز وحجب الأزمنة، وتفتح كُوّة في جدار الزمن الماضي نطّلع من خلالها على بعض الأحداث والوقائع الغيبية، وتدلنا، في الوقت ذاته، على العبرة الكامنة وراء السياحة الفكرية والذهنية في تلك الأزمنة، وهذه الكلمة المفتاح تتمثل في قوله: «ما كنت، وما كنت..»، التي تستوطن عدة سور من القرآن الكريم، ومنها قوله تعالى في سورة القصص: **﴿وما كنت بجانب الغربي إذ قضينا إلى موسى الأمر وما كنت من الشاهدين. ولكنا أنشأنا قرونا فتطاول عليهم العمر وما كنت ثاويا في أهل مدين تتلو عليهم آياتنا ولكنا كنا مرسلين. وما كنت بجانب الطور إذ نادينا ولكن رحمة من ربك لتنذر قوما ما أتاهم من نذير من قبلك لعلهم يتذكرون﴾** (القصص: ٤٤-٤٦) وقوله في سورة آل عمران: **﴿وما كنت لديهم إذ يلقون أقلامهم أيهم يكفل مريم وما كنت لديهم إذ يختصمون﴾** (آل عمران: ٤٤)، وقوله في سورة يوسف: **﴿ذلك من أنباء الغيب نوحيه إليك وما كنت لديهم إذ أجمعوا أمرهم وهم يمكرون﴾** (يوسف: ١٠٢)، وفي سورة هود: **﴿تلك من أنباء الغيب نوحيها إليك ما كنت تعلمها أنت ولا قومك من قبل هذا فاصبر إن العاقبة للمتقين﴾** (هود: ٤٩)، وفي سورة الشورى: **﴿وكذلك أوحينا إليك روحا من أمرنا ما كنت تدري ما الكتاب ولا الإيمان ولكن جعلناه نورا نهدي به من نشاء من عبادنا وإنك لتهدي إلى صراط مستقيم﴾**، (الشورى: ٥٢). ويجمع ذلك كله قوله تعالى في صدر سورة يوسف: **﴿نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين﴾**. (يوسف: ٣).

أما الالتفات المقابل لسابقه وهو الذي تنتقل فيه الأحداث من زمن القصّ إلى الزمن القَبلي فغالبا ما يُستهل بفعل من أفعال الأمر: (اذكر)، (اضرب)، (قل)، مثلما نراه في الافتتاحية: **﴿واذكر في الكتاب﴾** التي تصدرت افتتاحيات قصص آل عمران وإبراهيم وموسى، وإسماعيل وإدريس الواردة في سورة مريم، وأيضا غالبا ما يستهل هذا الالتفات بصيغة القول المصدرة بالظرف «إذ»: **﴿وإذ قال موسى لفتاه ..﴾**، **﴿إذ قالت امرأة عمران..﴾**، **﴿إذ قال يوسف لأبيه..﴾**.

تستوطن صيغ الالتفات، أو التماس بين زمن القص الأصلي والزمن التابع، مواطن عدة من القصص القرآني، فهي تقطع أحيانا حركية الأحداث وسط المشهد أو في نهايته، وتستقر أحيانا أخرى في نهاية القصة أو في نهاية مجموعة من القصص سواء أكانت متصلة أم مستقلة زمانيا ومكانيا. وهذا يعني أن ظاهرة الالتفات ليس لها عنوان محدد، ولا تتزيّا على الدوام بزي واحد، فقد يقع الالتفات وسط مشهد من المشاهد، وذلك عندما تتوقف حركة الأحداث للتعليق وإلقاء الضوء على أمرٍ ما يراد له أن يخترق أذهان المتلقين ويرتكز في

وجدانهم، مثلما نرى في المشهد الثاني من قصة أهل الكهف، وهو المشهد الذي يصور وضع الفتية في الكهف، ويكشف عن آية من آيات الله الماثلة في ازورار الشمس وقرضها يمينا وشمالا حماية للفتية وخوفا عليهم من الإيذاء: ﴿**وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَاوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِّنْهُ**﴾، هذه الآية من آيات الله تتطلب مزيدا من تركيز الأضواء عليها كي يتأملها المتلقي على حدة وتستقر بعمق في ذهنه؛ لذا جاء هذا الالتفات لتأدية هذه الغاية: ﴿**ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَن يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُّرْشِدًا**﴾ (الكهف: ١٧)، بعد هذه الوقفة يعود المشهد إلى تصوير وضع الفتية من جديد: ﴿**وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا**﴾ (الكهف: ١٨).

موضع آخر يستوطن فيه الالتفات نهاية المشهد ويؤشّر، بالإضافة إلى الغاية السابقة، إلى الإعلان عن اختتام المشهد وتهيئة الأجواء لافتتاح مشهد آخر، ويتجلى هذا في قصة آل عمران من سورة آل عمران عندما تتوقف حركة الأحداث بعد المشهد الثالث الذي يصوّر إعداد السيدة مريم وتهيئتها لاستقبال الحدث العجيب، وفجأة تقفز الأحداث قفزة زمنية هائلة، ويلتفت السياق من الغيبيّ إلى الواقع؛ أي من الزمن الاسترجاعي الماثل في سرد قصة السيدة مريم إلى الزمن الأصلي الماثل في خطاب الرسول عليه الصلاة والسلام في قوله تعالى: ﴿**ذَلِكَ مِنْ أَنبَاءِ الْغَيْبِ نُوحِيهِ إِلَيْكَ وَمَا كُنتَ لَدَيْهِمْ إِذْ يُلْقُون أَقْلاَمَهُمْ أَيُّهُمْ يَكْفُلُ مَرْيَمَ وَمَا كُنتَ لَدَيْهِمْ إِذْ يَخْتَصِمُونَ**﴾ (آل عمران: ٤٤). هذا الالتفات يتغيا التأكيد على حقيقة الوحي، ومن ثم التعريض بدعاوى المشركين عندما وصفوا القرآن بأنه: ﴿**أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاً**﴾ (الفرقان: ٥)، لقد فنّد الالتفات مثل هذا «الادعاء، وأكّد حقيقة الوحي القرآني، وعزّز ذلك بنبأ غيبي لم يرد في العهد القديم أو الجديد، وهو نبأ تسابق سدنة الهيكل واستهامهم على الفوز بكفالة ورعاية السيدة مريم. إثر ذلك تعود حركة الأحداث في القصة إلى مواصلة سيرها صوب المشهد الرابع الذي يشير إلى بشارة الملائكة لمريم بمولود اسمه المسيح عيسى بن مريم.

هذا النمط الذي يستوطن فيه الالتفات المنطقة الحدودية الواقعة بين مشاهد القصة الواحدة يظهر جليا في قصة يوسف عليه السلام، إذ تتوقف حركة الأحداث في القصة أكثر من مرة، خاصة في المواقف الأشد توترا، وهي تلك المواقف التي تكشف عن جملة من المحن والابتلاءات التي ابتلي بها يوسف عليه السلام، ومن ثم فهي مواقف تقتضي التعليق عليها وذلك لما لها من تبعات فاعلة ومؤثرة في مسيرة الأحداث، كما تتطلب وضع سياج وطوق حولها وذلك للفت انتباه المتلقي إلى انزياح دلالتها من الماضي إلى الحاضر، وأيضا حتى لا تخطئها العين، أو يتجاوزها الذهن من دون فحص واعتبار. ومن ذلك ما نتحسّسه في نهاية المشهد

السادس الذي انتقلت فيه الأحداث نقلة نوعية عبَّر عنها الوارد الذي عثر على يوسف بقوله: ﴿يا بشرى هذا غلام﴾، إذ مثلت تلك البشرى كشفا لمحنة من المحن الشداد التي ابتلي بها يوسف عليه السلام، وهو الكشف الذي تأهّل بعده لواقع جديد قرَّبه خطوات صوب ما أعده الله له، ونقله، من ثم، من سكنى الجب حيث الظلام والتيه إلى سكنى القصر الملكيّ حيث عالم الشهرة والأضواء؛ لذا كان هذا التعليق لتسجيل ذلك الحدث: ﴿وكذلك مكّنّا ليوسف في الأرض ولنعلّمه من تأويل الأحاديث والله غالب على أمره ولكنّ أكثر الناس لا يعلمون﴾ (يوسف: ٢١). فإذا برّأه الله من المحنة الثانية الماثلة في غواية امرأة العزيز ونسوة المدينة له وذلك بعد مناجاته لربه: ﴿ربّ السّجن أحبّ إليّ ممّا يدعونني إليه وإلاّ تصرف عنّي كيدهنّ أصب إليهنّ وأكن مّن الجاهلين﴾ (يوسف: ٣٣)، جاء تسجيل هذا الحدث في صورة مكبّرة؛ لأن المحنة هنا أشد وقعا على نفس يوسف الزكية من سابقتها، فكان هذا التعليق الذي يدعو البشرية كلها للالتفات إليه كي تأخذ منه العبرة والعظة حتى يتسنى لها أن تخرج من ظلمة الجاهلية إلى نور العلم واليقين، وحتى تعلم أن الله السميع العليم قريب من عباده يسمع الدعاء ويعلم ما وراءه: ﴿فاستجاب له ربّه فصرف عنه كيدهنّ إنّه هو السّميع العليم﴾ (يوسف: ٣٤). إثر ذلك يأتي التعليق الثالث بعد نجاة يوسف من محنة السجن، وبراءته من تهمة النسوة له، وما تلا ذلك من قرار الملك باستخلاصه لنفسه والاستجابة لرغباته وطموحاته. هذا التحول في حياة يوسف يقتضي تسجيلا هو الآخر؛ لأنه يمثل تحوّلا من النقيض إلى النقيض؛ أي من الشقاء إلى السعادة، ومن الغربة إلى الدفء الأسريّ، ومن ممارسة الدعوة سرا إلى الجهر بها والدعوة إليها علانية، كل هذا لفت الانتباه إليه هذا التعليق: ﴿وكذلك مكّنّا ليوسف في الأرض يتبوّأ منها حيث يشاء نصيب برحمتنا من نشاء ولا نضيع أجر المحسنين. ولأجر الآخرة خير لّلّذين آمنوا وكانوا يتّقون﴾ (يوسف: ٥٦، ٥٧). وقد يقع الالتفات أو التعليق قبيل نهاية القصة متخذا سمْتا آخر يتناغم فيه زمن القص الأصلي مع الزمن الاسترجاعي، ويتضافران معا في تضفير نسيج واحد يثير من خلاله الاسترجاع العديد من الأسئلة الضمنية التي لا تجد جوابا قاطعا لها إلا في الزمن الحاضر وهو زمن القص الأصلي. فعندما احتدم الجدل حول عدد الفتية في قصة أهل الكهف: ﴿سيقولون ثلاثة رّابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجما بالغيب ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم﴾(الكهف: ٢٢)، توجّه الخطاب إلى رسولنا عليه الصلاة والسلام، لافتا الانتباه إلى ضرورة استبعاد مثل هذا الجدل وطرحه بعيدا عن مجال المناظرة؛ وذلك لاحتوائه على أمور غيبية خارجة عن حدود وقدرات العقل البشري المحدود الإدراك بطبيعته وأصل تكوينه، سواء حدثت هذه الأمور الغيبية في أزمنة قبْلية أو بعْدية، وهذا ما يتجلى في قوله تعالى تعليقا على الجدل السابق: ﴿قل رّبّي أعلم بعدّتهم مّا يعلمهم إلاّ قليل فلا تمار فيهم إلاّ مراء ظاهرا ولا تستفت فيهم منهم أحدا. ولا تقولنّ لشيء إنّي فاعل ذلك غدا. إلا أن يشاء الله واذكر رّبّك إذا نسيت وقل عسى

﴿أن يَهْدِيَنِ رَبِّي لأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَدًا﴾ (الكهف: ٢٢-٢٤). وعلى النهج ذاته جاء الجواب اليقيني عن المدة التي لبثها الفتية في الكهف: **﴿وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا. قُلِ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُم مِّن دُونِهِ مِن وَلِيٍّ وَلا يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَدًا﴾** (الكهف: ٢٥، ٢٦).

ومن صور الالتفات في القص القرآني ذلك الالتفات الذي يسكن ذيل قصة آل عمران في سورة مريم، والقصة في تكوينها تضم قصتين متصلتين زمانيا ومكانيا ومتماثلتين دلاليا وهما: قصة زكريا / يحيى، وقصة مريم/ عيسى. وقد وقع التعليق على القصتين في ختام الثانية، وذلك لما بينهما من خطوط تماس واتصال سواء في إقرار حقيقة الوحدانية والربوبية كما سيأتي، أو في اشتراكهما في الكشف عن الكثير من الانفعالات والقوى النفسية المتصارعة داخل النفس البشرية، أو في أنهما معرض تنبعث منه ظلال الرحمة والتواصل بين الله والمصطفين الأخيار من عباده[11]؛ لذا جاء التعقيب محمّلا بكل هذه المعاني ومؤكدا عليها في الوقت ذاته. وقد أشير في مقدمة التعليق إلى عيسى بن مريم من دون الإشارة إلى يحيى، لأن قصة ولادة يحيى تأتي بمنزلة المقدمة الضرورية لقصة عيسى ومولده من غير أب: **﴿ذَلِكَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ قَوْلَ الْحَقِّ الَّذِي فِيهِ يَمْتَرُونَ مَا كَانَ لِلَّهِ أَن يَتَّخِذَ مِن وَلَدٍ سُبْحَانَهُ إِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ وَإِنَّ اللَّهَ رَبِّي وَرَبُّكُمْ فَاعْبُدُوهُ هَذَا صِرَاطٌ مُّسْتَقِيمٌ﴾**. (مريم: ٣٤-٣٦). في هذا التعقيب تتجلى العبرة من القصتين الماثلة أساسا في إقرار الوحدانية الخالصة، وتفنيد ما يدّعيه المؤلّهون لعيسى وأمه أو المدّعون بنوته؛ لذا جاء الأداء التعبيري في القصتين مجسدا لهذه العبر ودالا عليها، وهو ما يتجلى في نداء زكريا لربه بلفظ الرب خمس مرات: **﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا﴾**، **﴿يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا﴾**، **﴿قَالَ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلامٌ وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ الْكِبَرِ عِتِيًّا﴾**، **﴿قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَ لَيَالٍ سَوِيًّا﴾** (مريم: ٤، ٦، ٨، ١٠) ويتسق ذلك مع الإشارة إلى عبوديته لله وإضافته إلى لفظ الربوبية أكثر من مرة: **﴿ذِكْرُ رَحْمَةِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيَّا﴾** (مريم: ٢)، **﴿قَالَ كَذَلِكَ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ﴾** (مريم: ٩) ويتسق كذلك مع قول الرسول لمريم: **﴿قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لأَهَبَ لَكِ غُلامًا زَكِيًّا﴾** (مريم: ١٩)، وقوله: **﴿قَالَ كَذَلِكِ قَالَ رَبُّكِ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ﴾** (مريم: ٢١)، وينسجم في الوقت ذاته، مع نداء الفتى لها: **﴿فَنَادَاهَا مِن تَحْتِهَا أَلاَّ تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا﴾** (مريم: ٢٤)، ومع قول عيسى: **﴿قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا﴾** (مريم: ٣٠)، وتتسق هذه العبرة أخيرا مع هذا الغضب وتلك الرعشة التي اعترت الظواهر الكونية حتى كادت تتفطر وتتمزق استنكارا لادّعاء من ادّعى للرحمن ولدا **﴿وَقَالُوا اتَّخَذَ الرَّحْمَنُ وَلَدًا. لَقَدْ جِئْتُمْ شَيْئًا إِدًّا. تَكَادُ السَّمَاوَاتُ يَتَفَطَّرْنَ مِنْهُ وَتَنشَقُّ الأَرْضُ وَتَخِرُّ الْجِبَالُ هَدًّا. أَن دَعَوْا لِلرَّحْمَنِ وَلَدًا. وَمَا يَنبَغِي لِلرَّحْمَنِ أَن يَتَّخِذَ وَلَدًا﴾** (مريم ٨٨-٩٢).

وعلى هذه الشاكلة يأتي الالتفات الوارد عقب القصة ذاتها في سورة آل عمران وهو محمّل بكل المعاني السابقة، إضافة إلى لفت انتباه البشر جميعهم إلى دليل وبرهان عقلي يسوّغ ولادة عيسى من غير أب، ويتمثل هذا الدليل وتلك الحجة القاطعة في مسألة خلق آدم، فلوا انتبه المشكّكون في أمر ولادة عيسى من غير أب إلى مسألة خلق آدم من تراب لأحالوا هذا الأمر مع سابقه إلى المقدرة الإلهية التي لا يعجزها شيء، والتي لا ينبغي الحكم عليها وفقا لسنن وقوانين البشر؛ لأنها هي الخالقه لهذه القوانين ولتلك السنن. وهذا ما يتجلى في قوله تعالى تعليقا على قصة عيسى عليه السلام: ﴿**ذَلِكَ نَتْلُوهُ عَلَيْكَ مِنَ الآيَاتِ وَالذِّكْرِ الْحَكِيمِ. إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِندَ اللّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِن تُرَابٍ ثِمَّ قَالَ لَهُ كُن فَيَكُونُ. الْحَقُّ مِن رَّبِّكَ فَلاَ تَكُن مِّنَ الْمُمْتَرِينَ**﴾ (آل عمران: ٥٨-٦٠).

تتفرد سورة هود عن غيرها بطبيعة خاصة تجعل منها معرضا لالتفاتات عدة تتناثر في مواطن عدة، فقد استضافت هذه السورة قصص نوح وهود وصالح وشعيب بالإضافة إلى إشارات لقصص إبراهيم ولوط وموسى. وقد استأثرت قصة نوح بتعليق والتفات خاص؛ لأنها القصة الرئيسة والأعمق زمانيا، إذ تقرر الكثير من الحقائق الإنسانية والعلمية والكونية العظيمة، ومن أهمها: حقيقة الوحدانية المطلقة، وحقيقة الوشائج والروابط الحقه التي تربط المؤمنين بعضهم ببعض، وحقيقة تسخير الله لمظاهر الكون والطبيعة في تأديب الكافرين، ونصرة عباده المؤمنين وتثبيت قلوبهم في صراعهم الدائم مع قوى الجاهلية والظلام على مدار التاريخ؛ لذا كان تقديم قصة نوح على غيرها وإحالة معظم القصص الأخرى عليها، وكان تفصيلها وإجمال ما عداها، وأخيرا كان هذا الالتفات في نهايتها: ﴿**تِلْكَ مِنْ أَنبَاء الْغَيْبِ نُوحِيهَا إِلَيْكَ مَا كُنتَ تَعْلَمُهَا أَنتَ وَلاَ قَوْمُكَ مِن قَبْلِ هَذَا فَاصْبِرْ إِنَّ الْعَاقِبَةَ لِلْمُتَّقِينَ**﴾ (هود: ٤٩). وهو التفات يتغيا التأكيد على حقيقة القرآن العظيم، وإثبات زيف ما ادّعاه المشركون، والتسرية، في الوقت ذاته، عن رسوله والمؤمنين معه، وطمأنتهم بأن العاقبة ستكون لهم كما كانت لنوح والقلة المؤمنة به على الرغم من أنه لبث في قومه يدعوهم ألف سنة إلا خمسين عاما.

إثر هذا التعليق يأتي تعليقان آخران يسكنان نهاية السورة؛ ويعقبان قصص نوح وهود وصالح وشعيب، فضلا عن إشارات لقصص إبراهيم ولوط وموسى؛ أي أنهما يعقبان مجموعة من القصص المستقلة زمانيا ومكانيا، إلا أنها تتشابه في محتواها ومغزاها تشابها يصل إلى حد التماثل، إذ تكشف جميعها عن طبائع النفوس البشرية التي لا تتعظ بما حلّ بسابقيها فتظل تردد الأكاذيب نفسها، وتجتر الشبه ذاته على رغم اختلاف الأزمنة وتباين الأمكنة، وتكشف كذلك عن أن هذا المصير المأساوي، وذاك الأخذ الأليم الذي لحق بتلك الأمم هو سنة الله التي لا تتغير في أرضه، فهو المصير ذاته الذي سيلحق بكل من يكذّب بآيات الله، ويسخر من وعيده، ولا يلتفت إلى ما جاء به رسوله الكريم. والالتفات الأول يتجلى في قوله تعالى:

﴿ذَلِكَ مِنْ أَنبَاءِ الْقُرَى نَقُصُّهُ عَلَيْكَ مِنْهَا قَائِمٌ وَحَصِيدٌ. وَمَا ظَلَمْنَاهُمْ وَلَكِن ظَلَمُواْ أَنفُسَهُمْ فَمَا أَغْنَتْ عَنْهُمْ آلِهَتُهُمُ الَّتِي يَدْعُونَ مِن دُونِ اللّهِ مِن شَيْءٍ لِّمَّا جَاءَ أَمْرُ رَبِّكَ وَمَا زَادُوهُمْ غَيْرَ تَتْبِيبٍ. وَكَذَلِكَ أَخْذُ رَبِّكَ إِذَا أَخَذَ الْقُرَى وَهِيَ ظَالِمَةٌ إِنَّ أَخْذَهُ أَلِيمٌ شَدِيدٌ. إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِّمَنْ خَافَ عَذَابَ الآخِرَةِ ذَلِكَ يَوْمٌ مَّجْمُوعٌ لَّهُ النَّاسُ وَذَلِكَ يَوْمٌ مَّشْهُودٌ﴾ (هود: ١٠٠-١٠٣). أما الالتفات الثاني الذي يرد عقب سابقه فهو التفات يتغيا الغايات ذاتها كي تستقر وترسخ في أذهان متلقيها، وتتجذر في نفوسهم حتى لا تكون لهم حجة على الله يوم القيامة، كما يهدف، أيضا، إلى الكشف عن حكمة سوّق القصص لرسوله وللمؤمنين «فأما الذين لا يؤمنون فليلق إليهم الرسول عليه السلام بكلمته الأخيرة، وليفاصلهم مفاصلة حاسمة، وليخل بينهم وبين ما ينتظرهم في غيب الله، ثم ليعبد الله ويتوكل عليه ويدع القوم لما يعملون»[11]. وهذا هو فحوى قوله تعالى في ختام سورة هود: ﴿وَكُلاًّ نَّقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ وَجَاءَكَ فِي هَذِهِ الْحَقُّ وَمَوْعِظَةٌ وَذِكْرَى لِلْمُؤْمِنِينَ. وَقُل لِّلَّذِينَ لاَ يُؤْمِنُونَ اعْمَلُواْ عَلَى مَكَانَتِكُمْ إِنَّا عَامِلُونَ. وَانتَظِرُوا إِنَّا مُنتَظِرُونَ. وَلِلّهِ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِلَيْهِ يُرْجَعُ الأَمْرُ كُلُّهُ فَاعْبُدْهُ وَتَوَكَّلْ عَلَيْهِ وَمَا رَبُّكَ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾ (هود: ١٢٠-١٢٣).

هكذا أدى الالتفات دوره في طمأنة المسلمين وترهيب المشركين، وكشف عن الغايات والعبر المستخلصة من سرد قصص السابقين، وأشار إلى الكثير من الأنباء الغيبية التي لا عهد لنا بها من قبل، سواء تلك التي أشير إليها في مواطنها من القصص أم تلك التي لم يشر إليها واستوطنت بقعة الالتفات فحسب، وذلك مثل الإخبار عن استهام سدنة الهيكل واختصامهم حول كفالة السيدة مريم. كذلك أسهم الالتفات في تركيز الأضواء ووضع الأسْوِجة حول بعض المشاهد والمواقف التي يراد لها أن ترسخ في الوجدان وتثبت في العقول، ومن ذلك، على سبيل المثال، التعليق السابق في قصة أهل الكهف على هذا المشهد العجيب الذي يرسم بدقة وضع الفتية في الكهف، وأيضا التعليق في قصة يوسف على بعض المواقف والتحولات التي تركت بصمات فاعلة ومؤثرة في مسيرة الأحداث، وأسهمت بقوة في دفعها وتحريكها إلى الأمام.

(٢)

لا تتوقف صيغ التماس في القص القرآني عند التماس بين زمن القص الأصلي والأزمنة التابعة له أو المتفرعة عنه فحسب، إنما تتعدى هذا المستوى إلى التماس والتلاحم بين مشاهد وحلقات القصة الواحدة أو بين مجموعة من القصص، وهو مستوى أكثر بروزا من سابقه؛ لأنه مُؤشّر عليه بتلازمات لفظية وتركيبة تتم التعدية من مشهد إلى آخر أو من قصة إلى أخرى بوساطتها. وتتجلى هذه التلازمات اللفظية والتركيبية على مستوى القصة الواحدة في قصة ذي القرنين القارّة في سورة الكهف، وهي قصة تتألف، كما نعلم، من مشاهد أو فصول ثلاثة تُفتتح جميعها بالتلازم التركيبي: «حتى إذا بلغ» وهو تلازم يؤدي دور الفاتح لكل رحلة من

الرحل الثلاث، تؤازره في ذلك الصيغة: (فأتبع سببا- ثم أتبع سببا) التي تقوم بدور الخاتمة للمشهد والتأهب، في الوقت ذاته، للانتقال إلى مشهد جديد. فالقصة، كما نعلم، تتكون من مقدمة مكثفة تتغيا التعريف المركز بذي القرنين: ﴿**إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِن كُلِّ شَيْءٍ سَبَباً**﴾ (الكهف: ٨٤). ثم تأتي العبارة الواصلة: (فأتبع سببا)؛ أي اتبع طريقا أو وسيلة توصله إلى مقصده في المغرب ثم المشرق وانتهاء بالوصول إلى بين السدين، تأتي هذه العبارة للقيام بدورها الترابطي، ولملء الفجوات الزمنية الماثلة بين تلك الرحل، وما لاقاه ذو القرنين خلالها من مشقات وصعاب لم تجرِ الإشارة إليها حتى لا تزاحم الأحداث الرئيسة أو تشتت انتباه المتلقي بعيدا عن المغزى من القصة. إثر ذلك يظهر التلازم التركيبي الفاتح لرحلة ذي القرنين الأولى صوب المغرب: ﴿**حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ وَوَجَدَ عِندَهَا قَوْماً قُلْنَا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِمَّا أَن تُعَذِّبَ وَإِمَّا أَن تَتَّخِذَ فِيهِمْ حُسْناً**﴾ (الكهف: ٨٦). وينتهي هذا المشهد بالعبارة الواصلة والسياج: ﴿ثم أتبع سببا﴾، تتلوها العبارة الفاتحة للرحلة الثانية: ﴿**حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَطْلِعَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَطْلُعُ عَلَى قَوْمٍ لَّمْ نَجْعَل لَّهُم مِّن دُونِهَا سِتْراً**﴾ (الكهف: ٩٠)، ثم العبارة السياج: ﴿**ثم أتبع سببا**﴾ متبوعة بالتلازم ذاته المؤشّر للرحلة الثالثة: ﴿**حَتَّى إِذَا بَلَغَ بَيْنَ السَّدَّيْنِ وَجَدَ مِن دُونِهِمَا قَوْماً لاَّ يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلاً**﴾ (الكهف: ٩٣).

ومن ذلك أيضا ما نراه في قصة «موسى والعبد الصالح» حيث يقوم التلازم التركيبي: ﴿**فانطلقا حتى إذا**﴾ بدور الفاتح والمؤشّر لرحلة جديدة، فضلا عن القيام بدور السياج أو السور الفاصل بين مشاهد القصة الرئيسة الماثلة في ركوب السفينة وخرقها، ثم قتل الغلام، ثم إصلاح الجدار، هذا التطويق يتغيا منه الإلقاء بأضواء كثيفة على كل حدث على حدة حتى تتجلى العبرة منه كاملة، وحتى يجري الكشف عما يحمله كل حدث من دلالة خاصة وسلوك مغاير، وذلك على الرغم من أن الرحل الثلاث تقرر حقيقة واحدة وهي استئثار الله سبحانه وتعالى بالعلم بالغيب، من دون أن يطلع عليه أحدا إلا من ارتضاهم واصطفاهم من بين خلقه. وإذا كان هذا التلازم يؤدي دور المشهد الافتتاحي للرحل، فإن التلازم الآخر وهو: ﴿**إنك لن تستطيع معي صبرا**﴾ يقوم بدور الخاتمة التي تسدل الستار على المشهد، وتنبه إلى الانزياح لمشهد جديد ورحلة أخرى، هذا فضلا عن دوره الوظيفي الماثل في إثارة عاطفتي الإثارة والتشوق في نفس القارئ الذي يظل يرقب، وهو فاغر فاه، موقف موسى عليه السلام وهو يصطدم بالواقع، ويتتبع رد فعله على ما يحدث أمامه دون أن يحيط به خُبرا من قبل.

اعتمد القص القرآني في عرض منظوره ورؤاه مستوى تعبيريا يتراوح بين أسلوب الحوار الذي تعبّر فيه الشخصية عن نفسها تعبيرا مباشرا من دون وسيط، وأسلوب السرد الذي يعتمد رواية الأحداث، ويُعبّر فيه عن الشخصيات وتيارات أفكارها، ويحددّ العلاقة بينها قربا أو بعدا من النواحي النفسية والفكرية والاجتماعية.

ومن التناسق اللفظيّ الذي لا يختلف في القص القرآني الوصل، والفصل في الوقت ذاته، بين المشاهد السردية والمشاهد الحوارية بتيمة فكرية مستمدة من مادة «القول»، وهي تيمة تؤشّر إلى التعدية من السرد إلى الحوار والعكس، وتقدم، في الوقت ذاته، لظهور الشخصيات على مسرح الأحداث حيث تستهل كل شخصية حديثها بتلك التيمة. هذا النسق يحدث على مستوى القصص التي تستوطن موطنا واحدا كقصص يوسف، وأصحاب الكهف، وذي القرنين وغيرها، وعلى مستوى القصص التي تتوزع حلقاتها على أكثر من سورة كقصتي موسى وسليمان وغيرهما. ففي قصة يوسف القارّة في سورة يوسف تتكرر هذه التيمة خمسا وسبعين مرة على لسان أكثر من شخصية يستأثر منها إخوة يوسف بالنصيب الأكبر من تلك الجمل الحوارية الواقعة مقولا للقول، إذ أسندت إليهم تلك الصيغة حوالي إحدى وعشرين مرة، وقد يرجع هذا إلى أن حواراتهم جرت في أكثر من موطن إذ تراوحت بين مصر وموطنهم في أرض كنعان، كما جرت مع أكثر من شخصية وتنوعت بين حوارهم بعضهم مع بعض، وحوارهم مع أبيهم، ويوسف من بعده، ثم مع طالبي السقاية. أيضا يتجلى من توزيع هذه الصيغة داخل القصة أن المشهد الذي تستوطنه الآيات (٦٩-٨١) هو أكثر المشاهد التي تتردد فيها هذه الصيغة، وهو ما يتمثل في قوله تعالى: ﴿**وَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَى يُوسُفَ آوَى إِلَيْهِ أَخَاهُ قَالَ إِنِّي أَنَاْ أَخُوكَ فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَعْمَلُونَ**﴾ إلى قوله: ﴿**ارْجِعُواْ إِلَى أَبِيكُمْ فَقُولُواْ يَا أَبَانَا إِنَّ ابْنَكَ سَرَقَ وَمَا شَهِدْنَا إِلاَّ بِمَا عَلِمْنَا وَمَا كُنَّا لِلْغَيْبِ حَافِظِينَ**﴾، وقد يعود هذا التردد الواسع في هذا الموطن إلى أن هذا المشهد من أكثر المشاهد توترا على مستوى القصة، فهو المشهد الذي شهد التعرّف بين يوسف وأخيه، وهو المشهد الذي شمل حوار الإخوة مع بعضهم، وحوارهم مع طالبي السقاية، وحوارهم مع يوسف. يلي هذا المشهد المشهدان السادس عشر والتاسع عشر في نسبة تردد هذه الصيغة، فالأول الماثل في الآيات (٦٣-٦٨) يحوي حوارا متوترا بين يعقوب وأولاده عندما طلبوا منه الإذن في اصطحاب أخيهم معهم بعد عودتهم من مصر وقد منع منهم الكيل. بينما يتضمن المشهد الثاني القارّ في الآيات (٨٨-٩٣) الموقف الذي جرى فيه التعرّف بين يوسف وإخوته وما تلا ذلك من احتباس أنفاس المتلقين إلى أن تمّ العفو عنهم، ودعوتهم إلى اصطحاب والدهم بعد إلقاء القميص على وجهه. أما أقل المشاهد حضورا لهذه الصيغة فهو المشهد الحادي عشر الماثل في الآيات (٤٦-٤٩)، فعلى الرغم من أنه يتضمن حوارا بين يوسف والناجي من السجن، فإن هذه الصيغة لم ترد فيه إلا مرة واحدة؛ وذلك لأن هذا المشهد مصبوغ بصبغة سردية، فدور يوسف فيه لا يتعدى دور السارد المؤول لحلم الملك، بينما يقوم الناجي بدور المستمع الأمين. وعلى رغم دوران أحداث القصة حول شخصية يوسف فلم تُسند إليه تلك الصيغة سوى تسع عشرة مرة، أي أنه يحتل المرتبة الثانية بعد إخوته، وربما يرجع هذا إلى أنه ظل لوقت طويل يؤدي دور المفعول به الذي يتلقى الابتلاء تلو الابتلاء من دون فعل أو مقاومة،

فقد أُلقي في الجب وبيع إلى عزيز مصر رغما عنه، ووقع فريسة لشهوة امرأة العزيز الطاغية، وأُلقي به في السجن من دون ذنب جناه، ومن ثم فلم تقم تلك الشخصية بدور الفاعل إلا بعدما خرج من السجن وصار له شأن ومكانة. ويحتل يعقوب المرتبة الثالثة إذ تسند إليه تلك الصيغة ثلاث عشرة مرة، وهذا يرجع إلى أنه من الشخصيات المحورية داخل القصة، فهو الشخصية التي عايشت كل أحداث القصة سواء بمشاهدتها أو العلم بها، وهو الشخصية التي افتتحت أحداث القصة واختتمتها في الوقت ذاته. أما امرأة العزيز فقد احتلت المرتبة الرابعة مناصفة مع زوجها إذ عادت إليهما تلك الصيغة خمس مرات لكل منهما، وهذا يعد علامة على دور فاعل ومؤثر إيجابيا كان أو سلبيا.

إذا تجاوزنا قصة يوسف إلى قصة أخرى ولتكن قصة «موسى والعبد الصالح» واجهتنا تلك التيمة ذاتها وهي تتصدر كل الجمل الحوارية في القصة، إذ ترددت تلك الصيغة ست عشرة مرة على مدار القصة، حظيت منها الحلقة الأولى، الماثلة في المشهد الافتتاحي ثم المشهد الذي التقى فيه موسى والعبد الصالح، بنصف هذا العدد. أما النصف الثاني فكان من نصيب الحلقة الثانية التي احتوت الرحل الثلاث لموسى والعبد الصالح، وهي الرحل التي شملت خرق السفينة، وقتل الغلام، وإقامة الجدار، فقد وردت تلك الصيغة ثلاث مرات في الرحلة الأولى ومثلها في الثانية، بينما وردت مرتين فحسب في الرحلة الثالثة للقرية؛ لأن الرحلتين الأولى والثانية شهدتا حوارا واسعا بدأ باعتراض موسى، ثم تذكير العبد الصالح له بما عاهده عليه، ثم اعتذار موسى عما بدر منه. أما الرحلة الثالثة فقد شهدت حوارا مقتضبا بين موسى والعبد الصالح اقتصر على الاعتراض الذي أعقبه قرار العبد الصالح بالانفصال. فإذا وصلنا إلى الحلقة الثالثة الممثلة للمشهد النهائي الذي احتوى تفسير العبد الصالح لأحداث الحلقة السابقة الغريبة والغامضة، وجدناه مشهدا سرديا خاليا تماما من الحوار بين الشخصيتين، حيث يؤدي العبد الصالح دور الراوي العليم بكل شيء والخبير ببواطن الأمور وظواهرها، في الوقت الذي يقتصر فيه دور موسى على مجرد الاستماع فحسب؛ لذا فقد خلا هذا المشهد من تلك التيمة الملازمة للمشاهد الحوارية، وحلّت الأداة التفصيلية «أما» محلها، إذ هي الأداة التي تناسب المشهد السردي التفصيلي من جهة، وتتسق وعملية التفسير الكاشفة عن جملة من الأسرار والتصرفات الغامضة من جهة أخرى.

تتجاوز صيغ التماس اللفظيّ والتركيبيّ على مستوى القصة الواحدة حدود المشهد إلى حدود أوسع تتمثل في التماس بين الفصول أو الحلقات التي تحتوي الواحدة منها على أكثر من مشهد، هذه الصيغ اللاحمة بين حلقة وأخرى ترد أحيانا في صورة فردية تتمثل في تكرار حرف من الحروف داخل القصة للقيام بمهمة التماس بين الحلقات، والفصل، في الوقت ذاته، بين فجوات زمنية تتفاوت طولا وعرضا من حلقة إلى أخرى. ومن ذلك ما نراه في سورة

القصص من الفصل بالحرف «لما» بين الحلقات التي تتشكل منها قصة موسى عليه السلام[١٢]، فهو يفصل أولا بين الحلقة الأولى المتعلقة بولادة موسى والحلقة الثانية الماثلة في بلوغه سن الفتوة والشباب، ومن ثم فهو يملأ هذه الفجوة الزمنية الممتدة من مرحلة الرضاعة إلى مرحلة الفتوة؛ أي منذ أن رُدَّ إلى أمه في مرحلة الرضاعة: **﴿فَرَدَدْنَاهُ إِلَى أُمِّهِ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ وَلِتَعْلَمَ أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ﴾** (القصص: ١٣) إلى أن بلغ أشده في قوله تعالى في الآية اللاحقة: **﴿وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَاسْتَوَى آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ﴾** (القصص: ١٤)، ثم هو يختصر ثانيا المسافة الزمنية الكامنة بين الحلقة السابقة والحلقة التالية الماثلة في هروب موسى إلى مدين بعد قتله القبطي والتقائه بالفتاتين اللتين كانتا تذودان الغنم عن الماء حتى يُصدر الرعاء: **﴿وَلَمَّا تَوَجَّهَ تِلْقَاءَ مَدْيَنَ قَالَ عَسَى رَبِّي أَن يَهْدِيَنِي سَوَاءَ السَّبِيلِ. وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ. فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ﴾** (القصص: ٢٢، ٢٣). وتأتي الأداة ذاتها ثالثا لتغطي فترة الثماني أو عشر السنوات التي قطعها موسى على نفسه عندما تعهد لشيخ من مدين بأن يخدمه ويرعى ماشيته طوال هذه المدة مقابل أن يزوجه إحدى ابنتيه: **﴿فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِن جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِّنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾** (القصص: ٢٩). وأخيرا تأتي الصيغة ذاتها لتضع سياجا وحدا فاصلا بين الحلقة السابقة والحلقة الخامسة التي سجلت المناظرة بين موسى وفرعون، وانتهت بانتهائها حياة فرعون ومعها تلك الحلقات من قصة موسى في سورة القصص: **﴿فَلَمَّا جَاءَهُم مُّوسَى بِآيَاتِنَا بَيِّنَاتٍ قَالُوا مَا هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُّفْتَرًى وَمَا سَمِعْنَا بِهَذَا فِي آبَائِنَا الْأَوَّلِينَ. وَقَالَ مُوسَى رَبِّي أَعْلَمُ بِمَن جَاءَ بِالْهُدَى مِنْ عِندِهِ وَمَن تَكُونُ لَهُ عَاقِبَةُ الدَّارِ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾** (القصص: ٣٦، ٣٧).

هذه الأداة بعينها تؤدي الوظيفة ذاتها في قصة يوسف عليه السلام في السورة المسماة باسمه، إذ تتردد في ثنايا القصة تسع عشرة مرة، مقترنة بالفاء ثلاث عشرة مرة، وبالواو ست مرات. وبتأمل السياقات التي وردت فيها تلك الصيغة يتجلى لنا أنها ترتبط بالحركية والتغيّر سواء أكانت تلك الحركة من مكان إلى آخر كما في قوله تعالى: **﴿فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾** وقوله: **﴿وَلَمَّا دَخَلُوا عَلَى يُوسُفَ آوَى إِلَيْهِ أَخَاهُ قَالَ إِنِّي أَنَا أَخُوكَ فَلَا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾** (يوسف: ١٥، ٦٩)، أم تمثلت تلك الحركة في الإشارة إلى مرحلة انتقالية من سن إلى أخرى كما في قوله تعالى: **﴿وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ﴾** (يوسف: ٢٢)، أم اتصلت تلك الحركة بالانتقال من الجهل بأمر ما إلى المعرفة به كمعرفة الشاهد من أهلها لمن قام بالمراودة في قوله تعالى: **﴿فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِن كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ﴾** (يوسف: ٢٨)، أو معرفة

النسوة بحقيقة يوسف بعد الجهل بها كما في قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ**﴾ (يوسف: ٣١) . أم أشارت إلى الانتقال على العموم من وضع ما إلى وضع مغاير كما في الآيات (٥٩، ٦٥، ٦٦، ٧٠، ٨٠) من سورة يوسف.

يكشف أيضاً تأمل هذه السياقات وفحصها فحصا دقيقا أن الصيغة «لما» تؤشر أحيانا لفجوة زمنية قصيرة كما في قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ...**﴾ (يوسف: ١٥)، إذ سبقت هذه برغبة إخوة يوسف في اصطحاب أخيهم معهم وطلبهم الإذن بذلك من أبيهم: ﴿**أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ**﴾ (يوسف: ١٢) فالقرينة الزمنية «غدا» تؤشّر إلى أن تلك الفترة لم تتعد عدة ساعات. وأحيانا أخرى تؤشر تلك الصيغة لفترة زمنية طويلة تمتد من الطفولة إلى النضج والفتوة؛ أي أنها تغطي فترة زمنية تقترب من عقدين من الزمان، وذلك كما في قوله تعالى: ﴿**وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَٰلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ**﴾ (يوسف: ٢٢) وذلك بعد قوله تعالى: ﴿**وَقَالَ الَّذِي اشْتَرَاهُ مِن مِّصْرَ لِامْرَأَتِهِ أَكْرِمِي مَثْوَاهُ عَسَىٰ أَن يَنفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا وَكَذَٰلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الْأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَىٰ أَمْرِهِ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ**﴾ (يوسف: ٢١).

ومما يعزز الاعتقاد بالصلة الوثيقة بين هذه الصيغة والثغرات الزمنية أنها ترد، غالبا، عقب عدة جمل محذوفة تطوي رزمة من الأحداث الثانوية. فقوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ**﴾ قول مسبوق بعدة جمل محذوفة دلّ عليها السياق وتقديرها: فأجابهم يعقوب إلى طلبهم، وأرسل معهم يوسف. كذلك سبق قوله تعالى: ﴿**وَقَالَ الْمَلِكُ ائْتُونِي بِهِ فَلَمَّا جَاءَهُ الرَّسُولُ قَالَ ارْجِعْ إِلَىٰ رَبِّكَ فَاسْأَلْهُ مَا بَالُ النِّسْوَةِ اللَّاتِي قَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ إِنَّ رَبِّي بِكَيْدِهِنَّ عَلِيمٌ**﴾ (يوسف: ٥٠) بجمل كثيرة محذوفة تقديرها: فرجع الرسول إلى الملك، وأخبره بتأويل يوسف لرؤياه، فقرر الملك استدعاءه. ثم حدث حذف ثان بعد الجملة الأولى: ﴿**وقال الملك ائتوني به**﴾ تقديره: فرجع الرسول ثانية إلى يوسف، وأخبره برغبة الملك في لقائه فقال له يوسف: «ارجع إلى ربك..» الآية.

هكذا تختصر هذه الصيغة الكثير من الأحداث والرحل الزمانية والمكانية، وتؤشّر، في إيحاء شديد، إلى ما خلال تلك الرحل دون الإفصاح عنه باستفاضة حتى لا ينقطع خيط الحدث الرئيسي، وحتى لا تزاحم الأحداث الثانوية الأحداث الرئيسة وتستولي منها على انتباه القارئ. ومن ذلك ما نتحسسه من تلك الإشارات المقتضبة لعدة رحل مكوكية قام بها إخوة يوسف بين موطن والدهم في أرض كنعان ومقر إقامة يوسف في مصر: ﴿**فَلَمَّا رَجَعُوا إِلَىٰ أَبِيهِمْ قَالُوا يَا أَبَانَا مُنِعَ مِنَّا الْكَيْلُ فَأَرْسِلْ مَعَنَا أَخَانَا نَكْتَلْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ**﴾ (يوسف: ٦٣)، ﴿**وَلَمَّا دَخَلُوا مِنْ حَيْثُ أَمَرَهُمْ أَبُوهُم مَّا كَانَ يُغْنِي عَنْهُم مِّنَ اللَّهِ مِن شَيْءٍ إِلَّا حَاجَةً فِي نَفْسِ يَعْقُوبَ قَضَاهَا وَإِنَّهُ لَذُو عِلْمٍ لِّمَا عَلَّمْنَاهُ**

﴿وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يَعْلَمُونَ﴾ (يوسف: ٦٨)، ﴿فَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَيْهِ قَالُواْ يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ مَسَّنَا وَأَهْلَنَا الضُّرُّ وَجِئْنَا بِبِضَاعَةٍ مُّزْجَاةٍ فَأَوْفِ لَنَا الْكَيْلَ وَتَصَدَّقْ عَلَيْنَآ إِنَّ اللّهَ يَجْزِي الْمُتَصَدِّقِينَ﴾ (يوسف: ٨٨)، ﴿وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلاَ أَن تُفَنِّدُونِ﴾ (يوسف: ٩٤)، ﴿فَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَى يُوسُفَ آوَى إِلَيْهِ أَبَوَيْهِ وَقَالَ ادْخُلُواْ مِصْرَ إِن شَاء اللّهُ آمِنِينَ﴾ (يوسف: ٩٩).

وقد تتشكل العبارة اللاصقة لمشاهد وحلقات القصة الواحدة من صيغ متعددة تنتسب بطبيعتها إلى تيمة واحدة، ففي سورة الكهف يقوم الفعلان: «حسب، رأي» بدور العبارة الواصلة، وهما فعلان ينتميان إلى تيمة واحدة وهي «تيمة الفكر»، فضلا عن أنهما يعتمدان خطابا تسيطر عليه ضمائر الخطاب في حكاية أحداث تضرب بجذورها في أعماق الزمن البعيد.

لا تقف صيغ التماس اللفظيّ والتركيبيّ عند حدود القصة الواحدة، بل تتجاوزها إلى دائرة أوسع وأشمل تضم عدة قصص تشترك في سياق واحد، وتشف عن مضامين متماثلة أو متقاربة، وتتغيا غايات واحدة. ويتموضع التلاحم والتشابك بين هذه القصص عند خطوط التماس ونقاط الالتقاء بينها، وهي تلك النقاط الماثلة في المشاهد الافتتاحية والاختتامية. ونظرا إلى تنوع تلك المشاهد افتتاحية كانت أو اختتامية، وتماثلها أحيانا وتغايرها أحيانا أخرى، فإن هذا الضرب من ضروب التماس القصصي لا يسير على وتيرة واحدة، وإنما يأخذ صورا وأشكالا عدة نجليها فيما يأتي:

أ- توافق كل القصص القارّ في سورة واحدة في تلازم افتتاحي واحد، في الوقت الذي يقتصر فيه التلازم الختامي على بعض القصص دون بعضها الآخر. ففي سورة مريم تسكن قصة زكريا/ يحيى، وقصة مريم / عيسى، وإشارات إلى قصص إبراهيم وموسى وإسماعيل وإدريس. وعلى رغم تنوع هذه القصص زمانيا ومكانيا، والمراوحة في عرضها تفصيلا أو إجمالا، فإنها، جميعها، تفتتح بتلازم تركيبي واحد: (واذكر في الكتاب) وذلك على النحو الآتي: ﴿كهيعص ذِكْرُ رَحْمَةِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيَّا﴾، ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا﴾، ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِبْرَاهِيمَ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَّبِيًّا﴾، ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مُوسَى إِنَّهُ كَانَ مُخْلَصًا وَكَانَ رَسُولاً نَّبِيًّا﴾، ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِسْمَاعِيلَ إِنَّهُ كَانَ صَادِقَ الْوَعْدِ وَكَانَ رَسُولاً نَّبِيًّا﴾، ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِدْرِيسَ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَّبِيًّا﴾ (مريم: ٢، ١٦، ٤١، ٥١، ٥٤، ٥٦). هذا التلازم التركيبي الذي شكل جسرا ورابطا لفظيا بين كل هذه القصص جرى تدعيمه بروابط لفظية ومعنوية عدة، منها وحدة المصدر الباث، ووحدة المخاطب، ووحدة الرسالة، ووحدة المظروف. فقد توجه الأمر الإلهي إلى مخاطب بعينه وهو الرسول عليه الصلاة والسلام، عبر رسالة استدعت أزمنة موغلة في القدم، وبث فيها الحياة والحيوية بحيث بدت وكأنها حاضر مشاهَد. ويحتوي كل هذا وعاءٌ واحد وهو القرآن الكريم الذي جمع داخله كل هذه الأزمنة الاسترجاعية، وشكّل منها ومن حاضر وزمن القص الأصلي ضفيرة واحدة اتفقت في بواعثها واتحدت في غاياتها.

وبالإضافة إلى هذه التوافقات الكلية بين تلك الافتتاحيات ثمة توافقات جزئية ربطت بين البعض من هذه القصص ونظمتها في سلك واحد. فهناك، أولا، الرابط اللفظي «إذ» الذي وقع معمولا للمصدر «ذكر» في قوله: ﴿**ذِكْرُ رَحْمَةِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيَّا إِذْ نَادَى رَبَّهُ نِدَاءً خَفِيًّا**﴾ (مريم: ٢،٣) أو جاء معمولاً لفعل الأمر «اذكر» في صدر حكاية كل من مريم وإبراهيم: ﴿**وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا**﴾ (مريم: ١٦)، ﴿**وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِبْرَاهِيمَ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَّبِيًّا إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ لِمَ تَعْبُدُ مَا لَا يَسْمَعُ وَلَا يُبْصِرُ وَلَا يُغْنِي عَنكَ شَيْئًا**﴾ (مريم: ٤١، ٤٢). ومن الملاحظ أن هذا الظرف قد سُبق في الإشارة إلى قصة إبراهيم بالصفتين: «صديقا، نبيا»، وهو وصف ولّد تماسّا ورابطا جديدا بين قصة إبراهيم وما تلاها من قصص. وهذا يعنى أن قصة إبراهيم تمثل صيغة تماس تربط بين ما سبقها وما تلاها من قصص، إذ تجمع بين تماس الظرفية الماثل فيما سبقها من قصتي زكريا ومريم، وتماس الوصفية القارّ فيما تلاها من قصص موسى وإسماعيل وإدريس، فقد وصف موسى بقوله تعالى: ﴿**إِنَّهُ كَانَ مُخْلَصًا وَكَانَ رَسُولًا نَّبِيًّا**﴾ (مريم: ٥١)، ووصف إسماعيل بقوله: ﴿**إِنَّهُ كَانَ صَادِقَ الْوَعْدِ وَكَانَ رَسُولًا نَّبِيًّا**﴾ (مريم: ٥٤)، ووصف إدريس بقوله: ﴿**إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَّبِيًّا**﴾ (مريم: ٥٦). هذا التراوح بين صيغ التماس كشف عن هندسة دقيقة ألّفت بين القصص جميعها على رغم تنوعاتها الزمانية والمكانية، وميّزت، في الوقت ذاته، بين قصص الصالحين الماثلة في قصتي زكريا ومريم، وقصص الأنبياء الماثلة فيما عداهما من قصص.

وفيما يتصل بالمشهد الختامي للقصص القارّ في سورة مريم نجد أن قصتي زكريا/ يحيى، مريم/ عيسى تتفقان في تلازم وصفي واحد رغم اختلاف مصدر القول، إذ تختتم قصة يحيى بقوله تعالى: ﴿**وَبَرًّا بِوَالِدَيْهِ وَلَمْ يَكُن جَبَّارًا عَصِيًّا وَسَلَامٌ عَلَيْهِ يَوْمَ وُلِدَ وَيَوْمَ يَمُوتُ وَيَوْمَ يُبْعَثُ حَيًّا**﴾ (مريم: ١٤، ١٥). ويصف عيسى نفسه بالصفات ذاتها في ختام قصته: ﴿**وَبَرًّا بِوَالِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّارًا شَقِيًّا وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا**﴾ (مريم: ٣٢، ٣٣). هذا التوافق بين قصتي زكريا/يحيى، مريم/ عيسى ينسجم، في الوقت ذاته، مع خضوع القصتين لنظام إيقاعيّ واحد، إذ تنتهي الآيات في القصتين بفاصلة واحدة وهي الياء المشدّدة. كذلك ينسجم هذا التوافق مع توافق آخر يقع هذه المرة في ختام قصة كل من إبراهيم وموسى، إذ تنتهي القصتان بالتصريح بهبة الله ومكافأته لكل منهما، وذلك بأن جعل في ذريتهما النبوة والكتاب، فقد أسدل الستار على قصة إبراهيم بقوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا اعْتَزَلَهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ مِن دُونِ اللَّهِ وَهَبْنَا لَهُ إِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَكُلًّا جَعَلْنَا نَبِيًّا وَوَهَبْنَا لَهُم مِّن رَّحْمَتِنَا وَجَعَلْنَا لَهُمْ لِسَانَ صِدْقٍ عَلِيًّا**﴾ (مريم: ٤٩، ٥٠)، واختتمت قصة موسى بخاتمة مشابهة: ﴿**وَوَهَبْنَا لَهُ مِن رَّحْمَتِنَا أَخَاهُ هَارُونَ نَبِيًّا**﴾ (مريم: ٥٣).

ب- ضرب آخر من أضرب التماس بين القصص يقابل الضرب السابق، ويستقل عنه في الوقت ذاته، وهو ما يتجلى في اتساق كل القصص الوارد في سورة الشعراء في تلازم ختامي واحد، بينما يقع التلازم الافتتاحي على بعض القصص دون بعضها الآخر. فقد ضمت سورة الشعراء جوانب من قصص موسى، وإبراهيم، ونوح، وهود، وصالح، ولوط، وشعيب. وفي الوقت الذي تفرد فيه قصتا موسى وإبراهيم بعيدا عن السرب في افتتاحيتهما، إذ تفتتح قصة موسى بقوله تعالى: ﴿**وَإِذْ نَادَى رَبُّكَ مُوسَى أَنِ ائْتِ الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ**﴾ (الشعراء: ١٠)، وافتتحت قصة إبراهيم بقوله تعالى: ﴿**وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ إِبْرَاهِيمَ**﴾ (الشعراء: ٦٩)، تتسق افتتاحيات القصص الأخرى وتتفق في تلازم تركيبي واحد يستهلّ بتيمة التكذيب من الكافرين، وتعقبها دعوة الرسل لأقوامهم إلى توحيد الله وتقواه؛ لأنها الدعوة التي لا يخسر معها الإنسان شيئا من دنياه ولا من آخرته. فقد افتتحت قصة نوح بقوله تعالى: ﴿**كَذَّبَتْ قَوْمُ نُوحٍ الْمُرْسَلِينَ. إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ نُوحٌ أَلَا تَتَّقُونَ. إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ**﴾ (الشعراء: ١٠٥-١١٠)، وافتتحت قصة هود بقوله تعالى: ﴿**كَذَّبَتْ عَادٌ الْمُرْسَلِينَ إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ هُودٌ أَلَا تَتَّقُونَ إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ**﴾ (الشعراء: ١٢٣-١٢٧)، وجاء افتتاح قصة صالح على النحو نفسه: ﴿**كَذَّبَتْ ثَمُودُ الْمُرْسَلِينَ إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ صَالِحٌ أَلَا تَتَّقُونَ إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ**﴾ (الشعراء: ١٤١-١٤٥)، وافتتحت قصة لوط بقوله تعالى: ﴿**كَذَّبَتْ قَوْمُ لُوطٍ الْمُرْسَلِينَ إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ لُوطٌ أَلَا تَتَّقُونَ إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ**﴾ (الشعراء: ١٦٠-١٦٤)، وأخيراً استهلت قصة شعيب بالافتتاحية ذاتها: ﴿**كَذَّبَ أَصْحَابُ الْأَيْكَةِ الْمُرْسَلِينَ إِذْ قَالَ لَهُمْ شُعَيْبٌ أَلَا تَتَّقُونَ إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ**﴾ (الشعراء: ١٧٦-١٨٠).

هكذا اتفقت كل هذه الافتتاحيات في الدعوة إلى أصل العقيدة، والنص على تعفّف الرسل وارتفاعهم فوق مستوى المكاسب المادية والنفعية، ثم استقلت كل قصة بعد ذلك بما هو من خاصة شأنها. وقد اتسق هذا التلازم الدلالي مع التلازم التركيبيّ، إذ جاءت الافتتاحيات جميعها على شاكلة واحدة لا تختلف إلا في إضافة لفظة «قوم» إلى قصتي نوح ولوط وحذفها من بقية القصص، وأيضا في حذف لفظة «أخوهم» من قصة مدين فحسب، بينما جرى ذكرها في كل القصص الأخرى. أما إضافة آية إلى قصة نوح وهو ما يتمثل في تكرار قوله تعالى: ﴿**فاتقوا الله وأطيعون**﴾ فقد اقتضت هندسة العبارة الإتيان بهذه الآية في موطن متأخر من قصتي هود وصالح: (الشعراء: ١٣١-١٥٠)، بينما جرى تعويضها في قصة صالح بقوله تعالى: ﴿**واتقوا الذي خلقكم والجبلة الأولين**﴾ (الشعراء: ١٨٤).

أما فيما يتصل بالمشهد الختامي، فقد اتفقت القصص جميعها في تلازم ختامي واحد، إذ انتهت جميعها بالصيغة الآتية: ﴿**إن في ذلك لآية وما كان أكثرهم مؤمنين وإن ربك لهو العزيز الرحيم**﴾ (الشعراء: ١٩٠، ١٩١). وهي خاتمة تتكون، كما نرى، من آيتين، تكفلّت الأولى منهما بتسجيل الكفر على أكثرية تلك الأمم والإيمان لبعضهم. وجمعت الثانية بين صفتي العزة والرحمة، وقدمت صفة العزة على الرحمة، لأن «الموضع موضع بيان القدرة... فالرحمة إذا كانت عن قدرة كانت أعظم وقعا. والمعنى أنه عزَّ في نقمته من الكفار، ورحم مؤمني كل أمة»[١٣]. لقد تآزرت هذه النهاية المكررة مع موضوع السورة الماثل في بيان عواقب المكذبين عبر العصور، واتسق، في الوقت ذاته، مع تكرار بدائع صنع الله في خلقه، وهي البدائع الساكنة في أكثر من موطن في السورة، فمن بديع صنع الله القارّ في صدر السورة: ﴿**أَوَلَمْ يَرَوْا إِلَى الأَرْضِ كَمْ أَنبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ زَوْجٍ كَرِيمٍ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُم مُّؤْمِنِينَ. وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ**﴾ (الشعراء: ٧-٩)، إلى بديع صنع الله عندما أوحى إلى موسى، وقد أدركه الكافرون، أن يضرب البحر بعصاه، فانكشف طريق بين فرقي الماء، ونجا موسى ومن معه، بينما غرق فرعون وقومه: ﴿**فَلَمَّا تَرَاءى الْجَمْعَانِ قَالَ أَصْحَابُ مُوسَى إِنَّا لَمُدْرَكُونَ قَالَ كَلاَّ إِنَّ مَعِيَ رَبِّي سَيَهْدِينِ فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ وَأَزْلَفْنَا ثَمَّ الآخَرِينَ وَأَنجَيْنَا مُوسَى وَمَن مَّعَهُ أَجْمَعِينَ ثُمَّ أَغْرَقْنَا الآخَرِينَ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُم مُّؤْمِنِينَ وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ**﴾ (الشعراء: ٦١-٦٨) ومن آية موسى إلى آية إبراهيم وما استدلّ به من دلائل على سفاهة قومه، وما تلا ذلك من عرض لمصير ومآل الكافرين الجاحدين يوم القيامة، وقد كبكبوا على وجوههم في نار جهنم وهم يطلقون صيحات التمني والرجاء، ولكن: هيهات: ﴿**فَلَوْ أَنَّ لَنَا كَرَّةً فَنَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُم مُّؤْمِنِينَ وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ**﴾ (الشعراء: ١٠٢-١٠٤) ومن تلك الآية إلى آيات نوح وعاد وثمود ولوط، وهي الآيات الدالة على أن سنة الله في أرضه وخلقه سنة واحدة لا تختلف عبر التاريخ البشري كله سواء تمثلت في نصرة عباده المؤمنين أو في أخذ الكافرين المعاندين بالعذاب الأليم؛ لذا كانت نهاية قصة نوح: ﴿**فَأَنجَيْنَاهُ وَمَن مَّعَهُ فِي الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ ثُمَّ أَغْرَقْنَا بَعْدُ الْبَاقِينَ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُم مُّؤْمِنِينَ وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ**﴾ (الشعراء: ١١٩-١٢٢)، وكانت نهاية عاد: ﴿**فَكَذَّبُوهُ فَأَهْلَكْنَاهُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُم مُّؤْمِنِينَ وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ**﴾ (الشعراء: ١٣٩، ١٤٠)، كما كانت نهاية ثمود بعد أن استخفوا بوعيد صالح وتحذيره من أن يمسّوا الناقة بسوء: ﴿**فَعَقَرُوهَا فَأَصْبَحُوا نَادِمِينَ فَأَخَذَهُمُ الْعَذَابُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُم مُّؤْمِنِينَ وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ**﴾ (الشعراء: ١٥٧-١٥٩)، وكانت سنة الله التي لا تتبدل في هلاك قوم لوط ونجاته وأهله ومن آمن معه: ﴿**فَنَجَّيْنَاهُ وَأَهْلَهُ أَجْمَعِينَ إِلاَّ عَجُوزاً فِي الْغَابِرِينَ ثُمَّ دَمَّرْنَا الآخَرِينَ وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِم مَّطَراً فَسَاء مَطَرُ الْمُنذَرِينَ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُم مُّؤْمِنِينَ وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ**﴾

(الشعراء: ١٧٠-١٧٥)، وأخيراً كانت نهاية قوم شعيب: ﴿فَكَذَّبُوهُ فَأَخَذَهُمْ عَذَابُ يَوْمِ الظُّلَّةِ إِنَّهُ كَانَ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُمْ مُؤْمِنِينَ وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ﴾ (الشعراء: ١٨٩-١٩١). يقول أبو حيان: «وكرر ما كرر في أوائل هذه القصص تنبيها على أن طريقة الأنبياء واحدة لا اختلاف فيها، وهي الدعاء إلى توحيد الله وعبادته ورفض ما سواه، وأنهم ورسول الله صلى الله عليه وسلم مشتركون في ذلك، وأن ما جاء به صلى الله عليه وسلم هو ما جاءت به الرسل قبله، وتلك عادة الأنبياء. وقال ابن عطية: وجاءت الألفاظ في دعاء كل واحد من هؤلاء الأنبياء واحدة بعينها إذ كان الإيمان المدعو إليه معنى واحدا بعينه. وقال الزمخشري: فإن قلت كيف كرر في هذه السورة في أول كل قصة وآخرها ما كرر، قلت: كل قصة منها كتنزيل برأسه، وفيها من الاعتبار مثل ما في غيرها، فكانت كل واحدة منها تدلي بحق إلى أن تفتتح بمثل ما افتتحت به صاحبتها، وأن تختتم بمثل ذلك مما اختتمت به، ولأن التكرير تقرير للمعاني في النفوس، وتثبيت لها في الصدور»[١٤].

وبالإضافة إلى هذه الصيغ العامة التي نظمت هذه القصص في ضفيرة واحدة، وربطت بين مشاهدها الافتتاحية والاختتامية، ثمة صيغ خاصة تتصل ببعض القصص دون بعضها الآخر، ومنها هذا التوافق الناتج عن شيوع أسلوب الاستفهام في قصص إبراهيم وهود وصالح ولوط، فقد سأل إبراهيم أباه وقومه على سبيل التقرير والتحقير: ﴿إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا تَعْبُدُونَ﴾ (الشعراء: ٧٠)، وسأل هود قومه على سبيل الإنكار للبناء عبثا كما يفعل المترفون في الدنيا: ﴿أَتَبْنُونَ بِكُلِّ رِيعٍ آيَةً تَعْبَثُونَ وَتَتَّخِذُونَ مَصَانِعَ لَعَلَّكُمْ تَخْلُدُونَ وَإِذَا بَطَشْتُمْ بَطَشْتُمْ جَبَّارِينَ﴾ (الشعراء: ١٢٨-١٣٠)، وسأل صالح قومه على سبيل الإنكار لأن يتركوا مخلدين في هذا النعيم، أو على سبيل التذكير بتلك النعم: ﴿أَتُتْرَكُونَ فِي مَا هَاهُنَا آمِنِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ وَزُرُوعٍ وَنَخْلٍ طَلْعُهَا هَضِيمٌ وَتَنْحِتُونَ مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا فَارِهِينَ﴾ (الشعراء: ١٤٦-١٤٩)، كذلك سأل لوط قومه على سبيل التوبيخ والتقريع: ﴿أَتَأْتُونَ الذُّكْرَانَ مِنَ الْعَالَمِينَ وَتَذَرُونَ مَا خَلَقَ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ أَزْوَاجِكُمْ بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ عَادُونَ﴾ (الشعراء: ١٦٥، ١٦٦).

ومن هذه الصيغ الواصلة بين بعض القصص دون بعضها الآخر ما نراه من تماثل بين قصتي هود وصالح في استخدام صورة من صور الإطناب وهي صورة التفصيل بعد الإجمال أو الإيضاح بعد الإبهام، ففي قصة هود يقع الإجمال في قوله تعالى: ﴿وَاتَّقُوا الَّذِي أَمَدَّكُمْ بِمَا تَعْلَمُونَ﴾، يليه التفصيل في قوله تعالى: ﴿أَمَدَّكُمْ بِأَنْعَامٍ وَبَنِينَ وَجَنَّاتٍ وَعُيُونٍ﴾ (الشعراء: ١٣٢-١٣٤)، وفي قصة صالح يأتي قوله تعالى: ﴿أَتُتْرَكُونَ فِيمَا هَاهُنَا آمِنِينَ﴾ على سبيل الإجمال، يتبعه الإيضاح والتفصيل في قوله تعالى: ﴿فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ وَزُرُوعٍ وَنَخْلٍ طَلْعُهَا هَضِيمٌ وَتَنْحِتُونَ مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا فَارِهِينَ﴾ (الشعراء: ١٤٦-١٤٩)، فقد جاءت «في جنات» بدلا من «ما هاهنا»؛ لأن «ها هنا» إشارة إلى المكان الحاضر القريب[١٥]. وقد يعود هذا التشاكل بين قصتي هود وصالح

إلى تكامل القصتين في الحديث عن اللذات، إذ تدور قصة هود حول اللذات المعنوية المتصلة بالاستعلاء والبقاء والتفرد، بينما تدور قصة صالح حول اللذات الحسية المتصلة بالمأكل والمشرب والمسكن(١٦).

ج - ضرب ثالث - يجمع بين مزايا الضربين السابقين، حيث تتلامس فيه كل القصص الواردة في سورة واحدة في مشاهدها الافتتاحية والاختتامية معا، وهذا ما نتحسّسه في حزمة من القصص التي تضم قصص نوح وعاد وثمود ولوط، وتستوطن جميعها سورة «القمر»، وتنعم جميعها، في الوقت ذاته، بالتشاكل في صياغتها وطريقة عرضها مع اختلاف بسيط في توزيع الجمل الرابطة بين قصة وأخرى إما بقصد التفنن في الصياغة، وإما بقصد إبراز السمات المميّزة لكل قصة عما عداها. فقد افتتحت سورة «القمر» بالكشف عن الكثير من الطباع السيئة القارّة في نفوس المشركين والمركبة فيها تركيب الخلقة، وهي تلك الطباع الماثلة في الصد والإعراض عن كل ما يدل على صدق الرسول عليه الصلاة والسلام من الآيات الباهرة الدّالة: ﴿**اقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانشَقَّ الْقَمَرُ وَإِن يَرَوْا آيَةً يُعْرِضُوا وَيَقُولُوا سِحْرٌ مُّسْتَمِرٌّ وَكَذَّبُوا وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُمْ وَكُلُّ أَمْرٍ مُّسْتَقِرٌّ**﴾ (القمر: ١-٣). لقد جاءت الأفعال: (يروا - يعرضوا - يقولوا) بصيغة المضارع وتحت عباءة الجملة الشرطية وذلك للدلالة على أن حال هؤلاء المشركين في مستقبل حياتهم كحالهم في ماضي أيامهم؛ لأنهم قد توارثوا هذه الطباع عن الملاحدة من أجدادهم؛ لذا كان من المناسب سرد قصص بعض الأمم التي استمرأت الجحود والعناد وورّثته لأحفادها من بعدهم، حتى حلّ بهم ما حلّ من عذاب الله وغضبه. والأشد مناسبة في إطار هذا السياق العام أن تستهل كل القصص الساردة لحكايات تلك الأمم بتيمة «التكذيب»، فالقصة الأولى وهي قصة نوح تستهل بهذه الافتتاحية: ﴿**كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ فَكَذَّبُوا عَبْدَنَا وَقَالُوا مَجْنُونٌ وَازْدُجِرَ**﴾ (القمر: ٩)، ويُتبع هذا الإعلان بالكشف عما حلّ بالمكذبين ونجاة نوح ومن معه، ثم العبارة الاستفهامية: ﴿**فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ**﴾ (القمر: ١٦)، وهي عبارة يراد بها تهويل ما حلّ بالقوم من ناحية، وإيقاف لقريش على ما حلّ بالمكذبين أمثالهم من ناحية أخرى، إثر ذلك يأتي الخبر المؤكد: ﴿**وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِن مُّدَّكِرٍ**﴾ (القمر: ١٧)، وهو خبر يتغيا منه نقل الحدث من الماضي إلى الحاضر كي تكون العبرة منه حاضرة للقلوب وماثلة أمام الأعين. على هذه الشاكلة تتوالى بقية القصص، وتتقدمها قصة هود التي تستهل بالتيمة ذاتها: ﴿**كَذَّبَتْ عَادٌ فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ**﴾ (القمر: ١٨)، ثم الإشارة إلى عقاب الله لهم، ثم العبارة التهويلية ثانية: ﴿**فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ**﴾ (القمر: ٢١)، ثم الخبر الناقل للحدث من الماضي إلى الحاضر: ﴿**وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِن مُّدَّكِرٍ**﴾ (القمر: ٢٢). وهنا تكررت العبارة التهويلية الاستفهامية «قبل ذكر ما حلّ بهم وبعده لغرابة ما عُذبوا به من الريح، وانفرادهم بهذا النوع من العذاب»(١٧). بعد قصة عاد تأتي قصة ثمود

مستخدمة التيمة الافتتاحية نفسها: ﴿كَذَّبَتْ ثَمُودُ بِالنُّذُرِ﴾ (القمر: ٢٣)، ثم الإخبار عن بعض شبهاتهم وأباطيلهم وتحديهم لأوامر الله بعقرهم الناقة، ثم العبارة التهويلية متبوعة بالإشارة إلى عقاب الله لهم، ثم الخبر الناقل للحدث: ﴿فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ. إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ صَيْحَةً وَاحِدَةً فَكَانُوا كَهَشِيمِ الْمُحْتَظِرِ. وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِن مُّدَّكِرٍ﴾ (القمر: ٣٠-٣٢). وأخيرا تظهر قصة لوط وهي حاملة لعبارة تهويلية تعتمد صيغة الأمر لا الاستفهام مع أنها تُفتتح كسابقاتها بتيمة التكذيب: ﴿كَذَّبَتْ قَوْمُ لُوطٍ بِالنُّذُرِ﴾ (القمر: ٣٣)، ثم الإشارة إلى عقاب الله للكافرين ونجاة المؤمنين متبوعة بالأمر التهكميّ: ﴿فَذُوقُوا عَذَابِي وَنُذُرِ﴾ (القمر: ٣٧)، يليه مواصلة الحديث عن عقابهم، ثم تكرار الأمر التهكمي متبوعا بالخبر الناقل للحدث: ﴿فَذُوقُوا عَذَابِي وَنُذُرِ وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِن مُّدَّكِرٍ﴾ (القمر: ٣٩، ٤٠). ويلاحظ أن العبارة التهويلية الجديدة هنا قد تكررت مثلما تكرر مثيلها في قصة عاد من قبل، ولكن لغاية أخرى تتمثل في تكرار العذاب الذي حلّ بقوم لوط، حيث ذكرت أولا عقب الطمس على أعين الكفار بعد ما راودوا لوطا عن ضيفه: ﴿وَلَقَدْ رَاوَدُوهُ عَن ضَيْفِهِ فَطَمَسْنَا أَعْيُنَهُمْ فَذُوقُوا عَذَابِي وَنُذُرِ﴾ (القمر: ٣٧)، ثم تكررت ثانية بعدما تكرر العذاب لهم أول النهار: ﴿وَلَقَدْ صَبَّحَهُم بُكْرَةً عَذَابٌ مُّسْتَقِرٌّ فَذُوقُوا عَذَابِي وَنُذُرِ﴾ (القمر: ٣٨، ٣٩).

لقد وحّدت صيغ التماس بين تلك القصص ونظمتها في خيط واحد، وجاء تكرارها أولا كعلامة دَالة على وحدة طباع الكافرين، وفساد فطرتهم في كل العصور، وثانيا لأدائها دورا تنبيهيا كسياج أو حد فاصل بين قصة وأخرى بقصد التأكيد على كل حدث لذاته، وأخذ العبرة منه على حدة، أو كما يقول أبو حيان: بقصد «التجرد عند استماع كل نبأ من أنباء الأولين للاتعاظ واستئناف التيقظ إذا سمعوا الحث على ذلك؛ لئلا تستولي عليهم الغفلة»[١٨].

د- نمط آخر من أنماط التماس في القصص القرآني يتمثل في التقاء بعض القصص دون بعضها الآخر في المنطقة الحدودية المشتركة بينها، وهي تلك المنطقة التي تتلامس عندها المشاهد الافتتاحية والاختتامية. وهذا ينطبق على تلك القصص التي تتخذ من سورتي «هود» و«الأعراف» موطنا ومستقرا لها. ففي سورة هود تقطن عدة قصص تشير جميعها إلى فترة من حركية الدعوة على مر التاريخ، وتتسق أحداثها مع الجو العام للسورة، وهو ذاك الجو الذي يشع بحقائق العقيدة الكبرى، وأهمها حقيقة الوحدانية والربوبية التي هي مناط كل الرسالات من لدن نوح إلى رسولنا محمد عليهما الصلاة والسلام. هذا هو السياق العام الذي جرى فيه سرد قصص نوح وهود وصالح، ثم لوط وإبراهيم، ثم شعيب ومن بعده موسى. وجرى فيه، في الوقت ذاته، عرض لمواقف أممهم، وما شاب تلك المواقف من عناد وتكذيب، وما آل إليه أمرهم من عذاب أو نعيم. ومن ثم فإن الغرض الديني من عرض هذه القصص يهدف، فيما يهدف إليه، إلى التسرية عن الرسول عليه الصلاة والسلام، وتثبيت قلبه في عام الحزن، وهو العام

الذي شهد وفاة عمه أبي طالب وزوجه السيدة خديجة رضي الله عنها، وتجمدت على إثر ذلك حركة الدعوة في هذا العام، وارتدّ بعض المسلمين إلى الجاهلية مرة أخرى[١٩]. وفي إطار هذا التآلف الناتج عن اتفاق القصص جميعها في سياق واحد، جاءت صيغ التماس لتعزز من هذا الترابط الماثل بينها، وهو ما يتجلى أولا في هذا التواصل بين قصص نوح وإبراهيم ولوط وموسى، وذلك في الاستهلال بحرف التوكيد «قد»، واقتران الفعل، أو الفاعل، بنون العظمة. فقد افتتحت قصه نوح بقوله تعالى: ﴿**وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحاً إِلَى قَوْمِهِ إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُّبِينٌ أَن لاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ اللّهَ إِنِّيَ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ أَلِيمٍ**﴾ (هود: ٢٥، ٢٦)، وافتتحت قصة إبراهيم بقوله تعالى: ﴿**وَلَقَدْ جَاءتْ رُسُلُنَا إِبْرَاهِيمَ بِالْبُشْرَى قَالُواْ سَلاَماً قَالَ سَلاَمٌ فَمَا لَبِثَ أَن جَاء بِعِجْلٍ حَنِيذٍ**﴾ (هود: ٦٩)، وجاءت افتتاحية قصة لوط على نحو مقارب نسبيا لافتتاح قصة إبراهيم: ﴿**وَلَمَّا جَاءتْ رُسُلُنَا لُوطاً سِيءَ بِهِمْ وَضَاقَ بِهِمْ ذَرْعاً وَقَالَ هَذَا يَوْمٌ عَصِيبٌ**﴾ (هود: ٧٧)، بينما عادت قصة موسى إلى الافتتاحية الأولى: ﴿**وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا مُوسَى بِآيَاتِنَا وَسُلْطَانٍ مُّبِينٍ**﴾ (هود: ٩٦). ويرجع هذا التفاوت بين افتتاحيات قصتي إبراهيم ولوط من جهة وقصتي نوح وموسى من جهة أخرى إلى أن الحديث عن إبراهيم كان توطئة للحديث عن لوط، وذلك لما بينهما من صلة قرابة، وإلى أن الحديث عن موسى كان مجرد إشارة لا ترقى إلى القصة بمعناها الشامل. ويتجلى هذا التواصل ثانيا في التوافق بين المشهد الافتتاحي السابق لقصة نوح والمشاهد الافتتاحية لقصص هود وصالح وشعيب، وهو التوافق الماثل في استهلال القصص الثلاث بحرف العطف الذي شكّل رابطا لفظيا نسجها جميعها في نسيج واحد، ونظمها، من ثم، في ضفيرة واحدة مع قصة نوح السابقة عليها: ﴿**وَإِلَى عَادٍ أَخَاهُمْ هُوداً قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُواْ اللّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ إِنْ أَنتُمْ إِلاَّ مُفْتَرُونَ**﴾ (هود: ٥٠)، ﴿**وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحاً قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُواْ اللّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ هُوَ أَنشَأَكُم مِّنَ الأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا فَاسْتَغْفِرُوهُ ثُمَّ تُوبُواْ إِلَيْهِ إِنَّ رَبِّي قَرِيبٌ مُّجِيبٌ**﴾ (هود: ٦١)، ﴿**وَإِلَى مَدْيَنَ أَخَاهُمْ شُعَيْباً قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُواْ اللّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ وَلاَ تَنقُصُواْ الْمِكْيَالَ وَالْمِيزَانَ إِنِّيَ أَرَاكُم بِخَيْرٍ وَإِنِّيَ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ مُّحِيطٍ**﴾ (هود: ٨٤).

وبالإضافة إلى اتفاق هذه القصص في افتتاحياتها، فقد اتفقت ذاتها في مشاهدها الختامية أيضاً، حيث جاءت خواتيمها في تلازم تركيبيّ متقارب استهل أولا باختتام قصة عاد على النحو الآتي: ﴿**أَلا إِنَّ عَاداً كَفَرُواْ رَبَّهُمْ أَلاَ بُعْداً لِّعَادٍ قَوْمِ هُودٍ**﴾ (هود: ٦٠)، ففي هذه الخاتمة جرى تكرار حرف التنبيه «ألا»؛ وذلك لزيادة التهويل والتفظيع من جهة، وللنص على كفرهم والدعاء عليهم من جهة أخرى، كذلك جرى التصريح بلفظة قوم في قوله: «قوم هود»، وهو ما لم يجر مثله في قصتي صالح وشعيب فيما سيأتي؛ وذلك للتمييز بين عاد الأولى وعاد الثانية؛ أي» تعيين عاد هذه من عاد إرم، ولذلك قال تعالى: «وأنه أهلك عادا الأولى»، فتحقق أن الدعاء على عاد هذه ولم تلتبس بغيرها»[٢١]، وفي قصة ثمود جاءت الخاتمة: ﴿**أَلاَ إِنَّ ثَمُودَ**

﴿كفروا ربهم ألا بعداً لثمود﴾ (هود: ٦٨)، بينما جاءت خاتمة قصة مدين على هذا النحو: ﴿ألا بعداً لمدين كما بعدت ثمود﴾ (هود: ٩٥)، وهنا لم ينص على كفرهم، ولم يتكرر حرف التنبيه مثلما تكرر في قصتي هود وثمود من قبل، وهذا يرجع إلى إحالة قصة مدين على ما سبقها وذلك في قوله: «كما بعدت ثمود» حيث دلّت هذه الإحالة على أنه يجري عليهم ما جرى على من سبقهم.

هذا فيما يتصل بسورة «هود»، أما فيما يتعلق بسورة «الأعراف» فقد جرى ترتيب القصص فيها على شاكلة الترتيب ذاته في سورة هود، وليس بينهما من فرق في ترتيب القصص سوى التقديم لقصة لوط، في سورة هود، بشيء من أخبار إبراهيم، ثم في قصر عرض قصة خلق آدم على الأعراف دون هود، فقد افتتحت سورة الأعراف بقصة خلق آدم وغوايته حتى خروجه من الجنة، تلتها إشارات مقتضبة إلى قصص نوح وهود وصالح ولوط وشعيب، وبعض حلقات من قصة موسى صلى الله على نبينا وعليهم أجمعين. بدأت القصة الأولى وهي قصة خلق آدم من قوله تعالى: ﴿ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس لم يكن من الساجدين﴾ (الأعراف: ١١)، ومن ثم فهي ترتبط بصدر السورة برابط لفظي يتمثل في عطفها على ما قبلها بواسطة حرف العطف «الواو»، ورابط معنوي يتمثل في وحدة المخاطبين بين هذه الآية وما قبلها خاصة قوله تعالى: ﴿ولقد مكّناكم في الأرض وجعلنا لكم فيها معايش قليلاً ما تشكرون﴾ (الأعراف: ١٠)، إذ إن المخاطبين في كل هم بنو آدم، ومن ثم فإن حرف العطف «ثم» في قوله تعالى: ﴿ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم﴾ حرف لا يفيد ترتيبا في الزمان، وقد يفيد مجرد الترتيب في الإخبار؛ أي خلقناكم في ظهور آبائكم، ثم صورناكم في بطون أمهاتكم، ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم[٢٢].

أما القصة الثانية وهي قصة نوح فقد بدأت بقوله تعالى: ﴿لقد أرسلنا نوحاً إلى قومه فقال يا قوم اعبدوا الله ما لكم من إله غيره إني أخاف عليكم عذاب يوم عظيم﴾ (الأعراف: ٥٩)، وكما يلاحظ فإن قصة نوح ترتبط بسابقتها، وهي قصة خلق آدم، برابط لفظيّ يتمثل في تصدير القصتين بـ «اللام» الواقعة جوابا لقسم محذوف في رأي البعض، ثم الحرف «قد» الدّال على التأكيد والتقريب، ثم الجملة الفعلية المصدّرة بالماضي المثبت المتصرف: «خلقنا- قلنا - أرسلنا». ومثلما حدث في سورة هود من قبل فقد جرى هنا، أيضا، عطف قصص هود وصالح وشعيب على قصة نوح وذلك في قوله تعالى: ﴿وإلى عاد أخاهم هوداً﴾، وقوله تعالى: ﴿وإلى ثمود أخاهم صالحاً﴾، وقوله تعالى: ﴿وإلى مدين أخاهم شعيباً﴾ (الأعراف: ٦٥، ٧٣، ٨٥). ومما دعّم من هذا التماس وعزّزه بين تلك القصص أن الأفعال التي استُهلت بها تلك القصص قد اقترنت جميعها بنون العظمة، وهذه الأفعال هي: «خلقنا، صورنا، قلنا» في قصة آدم، و«أرسلنا» في قصة نوح وما عُطف عليها، ثم «بعثنا» في قصة موسى.

كذلك يتجلى من افتتاحيات هذه القصص أن ثمة روابط لفظية أخرى تعزّز من نقاط التماس بينها، وتتمثل أولا في مجيء جملة القول تالية لجملة الصدارة، وإن اقترنت بحرف العطف «الفاء» في قصة نوح من دون بقية القصص، وقد علّل أبو حيان ذلك بأنه توسع واكتفاء بالرابط المعنوي[٢٣]. وتتمثل هذه الروابط ثانيا في تلطف الرسل في مخاطبة أقوامهم ومناداتهم بما يستنزلون به عطفهم، إذ يهدف النداء «يا قومي» إلى إحداث الألفة والإيناس، فضلا عن رحابة الصدر، والتنبيه إلى ما سيلقى إليهم؛ لذا لم يلجأ إليه موسى في خطابه إلى فرعون وقومه، واكتفى بندائه باسمه مباشرة.

هـ- نمط خامس من أنماط التماس بين القصص التي تستوطن سورة واحدة، وهو نمط يتفق مع سابقه في الوقوع على بعض القصص دون بعضها الآخر، ويختلف عنه في الوقوع على قصص تتشابك في افتتاحياتها فحسب مقابل قصص أخرى تترابط في خواتيمها فقط. ويتجلى هذا في سورة الصافات التي تحتضن قصص نوح وإبراهيم وموسى وهارون وإلياس ولوط ويونس، ولا يتفق منها في تلازم تركيبي استهلالي سوى قصص إلياس ولوط ويونس، إذ تفتتح جميعها بهذه الديباجة: ﴿**وَإِنَّ إِلْيَاسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ**﴾، ﴿**وَإِنَّ لُوطًا لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ**﴾، ﴿**وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ**﴾ (الصافات: ١٢٣، ١٣٣، ١٣٩). وفي مقابل هذا الاتساق في المشهد الافتتاحي لهذه القصص الثلاث تقفز إلى السطح عدة قصص أخرى وهي تتشابك في خواتيمها فحسب، وهذه القصص هي قصص نوح وإبراهيم وموسى وإلياس التي تختتم جميعها بخاتمة واحدة مع بعض الاختلافات البسيطة، فهي تستهل، كما سيأتي، بتحية هؤلاء الرسل:﴿**سلام على ...**﴾، ثم الكشف عن علة هذه التحية وهي أنهم كانوا من المحسنين: ﴿**إنّا كذلك نجزي المحسنين**﴾، ثم يعللّ هذا الإحسان بأنهم من المؤمنين، فدلّ بذلك على تكريم رسل الله بالسلام عليهم من قبله، وعلى بيان جزاء المحسنين، كما دلّ على جلالة الإيمان ومحله عند الله[٢٤]. وهذه هي خواتيم تلك القصص: ﴿**سَلَامٌ عَلَى نُوحٍ فِي الْعَالَمِينَ إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُؤْمِنِينَ**﴾ (الصافات: ٧٩-٨١)، ﴿**سَلَامٌ عَلَى إِبْرَاهِيمَ كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُؤْمِنِينَ**﴾ (الصافات: ١٠٩-١١١)، ﴿**سَلَامٌ عَلَى مُوسَى وَهَارُونَ إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ إِنَّهُمَا مِنْ عِبَادِنَا الْمُؤْمِنِينَ**﴾ (الصافات: ١٢٠-١٢٢)، ﴿**سَلَامٌ عَلَى إِلْ يَاسِينَ إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُؤْمِنِينَ**﴾ (الصافات: ١٣٠-١٣٢). ومع هذا الاتفاق والتناسب توجد بعض الاختلافات التي تكمن أولا في الموطن الذي تقطنه تلك اللازمة، إذ تقع قبل الآية الأخيرة من قصة نوح، وتتوسط قصة إبراهيم، حيث تقع بين قصة ذبح ابنه وبشارته بإسحاق نبيا من الصالحين، بينما تحتل مؤخرة قصة موسى وهارون وقصة إلياس. اختلاف ثانٍ يتجلى في إضافة الجار والمجرور «في العالمين» إلى صدارة تلك اللازمة في قصة نوح، وحذفه من بقية القصص؛ لأنه معلوم من السياق، وأيضا حذف ضمير التكلم «إنا» من صدارة تلك اللازمة في قصة إبراهيم اكتفاء بذكره قبل ذلك وبعده.

هذه التحية التي لازمت نهايات بعض القصص في ثنايا السورة ومدّت جسور التواصل بينها قد وردت، أيضا، في نهاية السورة، ولكن على سبيل العموم؛ وذلك لتشمل من ذُكر من الرسل ومن لم يذكر منهم، من سُلّم عليه من قبل ومن لم يسلّم عليه: ﴿**سُبْحَانَ رَبِّكَ رَبِّ الْعِزَّةِ عَمَّا يَصِفُونَ وَسَلَامٌ عَلَى الْمُرْسَلِينَ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ**﴾(الصافات: ١٨٠-١٨٢).

و- الضرب السادس والأخير من أضرب التواصل والتلاحم ضرب يقترب من سابقيه إلى حدٍّ ما، لكنه يختلف عنهما في أن تلازماته التركيبية تتعلق بافتتاحيات بعض القصص دون بعضها الآخر، ودون أن يمتد هذا التلازم ليطول الخواتيم أيضا. فقد ضمت سورة ﴿ص﴾ الكثير من القصص التي أشير إلى بعضها إشارات مقتضبة تتجلى في قوله تعالى إثر الحديث عن تكذيب مشركي قريش ودهشتهم لأنْ جاءهم منذر منهم: ﴿**كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَعَادٌ وَفِرْعَوْنُ ذُو الْأَوْتَادِ وَثَمُودُ وَقَوْمُ لُوطٍ وَأَصْحَابُ الْأَيْكَةِ أُولَئِكَ الْأَحْزَابُ**﴾ (ص: ١٢، ١٣) بينما جرى الحديث عن بعض القصص الأخرى بشيءٍ من التفصيل، وقد افتتحت جميعها بتيمة «الذكر» الموجهّة إلى مخاطب واحد وهو الرسول عليه الصلاة والسلام: ﴿**وَاذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُودَ ذَا الْأَيْدِ إِنَّهُ أَوَّابٌ**﴾ (ص: ١٧)، ﴿**وَاذْكُرْ عَبْدَنَا أَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الشَّيْطَانُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ**﴾ (ص: ٤١)، ﴿**وَاذْكُرْ عِبَادَنَا إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَقَ وَيَعْقُوبَ أُولِي الْأَيْدِي وَالْأَبْصَارِ**﴾ (ص: ٤٥)، ﴿**وَاذْكُرْ إِسْمَاعِيلَ وَالْيَسَعَ وَذَا الْكِفْلِ وَكُلٌّ مِّنَ الْأَخْيَارِ**﴾ (ص: ٤٨). تجمع صيغة التلازم التركيبيّ تلك بين تيمة الذكر التي تسيطر لا على هذه القصص فحسب ولكن على الجو العام للسورة، فهي تعلن نفسها في صدر السورة: ﴿**ص وَالْقُرْآنِ ذِي الذِّكْرِ**﴾ (ص: ١)؛ أي ذي التذكرة للناس، أو ذي الذكر للأمم والشرائع وغيرها. وتعلن عن نفسها في منتصف السورة في قوله تعالى: ﴿**كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ إِلَيْكَ مُبَارَكٌ لِّيَدَّبَّرُوا آيَاتِهِ وَلِيَتَذَكَّرَ أُوْلُوا الْأَلْبَابِ**﴾ (ص: ٢٩)، وفي قوله تعالى حكاية عن أيوب: ﴿**وَوَهَبْنَا لَهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنَّا وَذِكْرَى لِأُوْلِي الْأَلْبَابِ**﴾ (ص: ٤٣)، وفي قوله تعالى إشارة إلى القرآن: ﴿**هَذَا ذِكْرٌ وَإِنَّ لِلْمُتَّقِينَ لَحُسْنَ مَآبٍ**﴾ (ص: ٤٩). وتعلن هذه التيمة نفسها أخيرا في نهاية السورة، وذلك في قوله تعالى إشارة إلى القرآن الكريم: ﴿**إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِّلْعَالَمِينَ وَلَتَعْلَمُنَّ نَبَأَهُ بَعْدَ حِينٍ**﴾ (ص: ٨٧، ٨٨). تجمع هذه الصيغة بين تيمة الذكر فيما سبق ووحدة المخاطب المؤشّر إليه بالضمير العائد عليه صلى الله عليه وسلم والقارّ في الأفعال: «اصبر، اذكر، أتاك» وما إلى ذلك من أفعال تهدف إلى تأنيس قلب الرسول الكريم، ودعوته إلى الصبر على أذى المشركين، وتذكيره صلى الله عليه وسلم وتذكيرهم بما عرض للرسل من قبله: داود، وسليمان، وأيوب، وغيرهم ممن ابتلاهم الله فصبروا حتى فرّج الله عنهم وآل أمرهم إلى أحسن مآل، بينما آل الكافرون إلى مصيرهم المأساويّ المحتوم.

إضافة إلى هذه الصيغة المزدوجة التي لامست مجموعة من القصص فيما سبق ثمة صيغة وصفية لامست البعض من هذه القصص ونسجتها معا في ضفيرة واحدة، فقد وُصف كل من

داود وسليمان بوصف واحد في قوله تعالى: ﴿وَإِنَّ لَهُ عِندَنَا لَزُلْفَى وَحُسْنَ مَآبٍ﴾ (ص: ٢٥، ٤٠)، ثم وصفا ثانية ومعهما أيوب بصفة واحدة وهي صفة: «الأوّاب»؛ أي كثرة التسبيح أو كثرة الرجوع والتوبة إلى الله، وهو ما يتجلى في قوله تعالى حكاية عن داود: ﴿وَاذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُدَ ذَا الأَيْدِ إِنَّهُ أَوَّابٌ﴾(ص: ١٧)، وقوله حكاية عن سليمان: ﴿وَوَهَبْنَا لِدَاوُدَ سُلَيْمَانَ نِعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ﴾ (ص: ٣٠)، وقوله حكاية عن أيوب: ﴿إِنَّا وَجَدْنَاهُ صَابِرًا نِعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ﴾ (ص: ٤٤).

اتِّساقٌ وصفيّ آخر اقتضته هندسة التعبير كي يطول هذه المرة ما تبقى من الرسل المذكورين في الآيتين (٤٥، ٤٨) من سورة (ص) وهم الذين لم يشملهم الوصف من قبل، حيث وصف هؤلاء بصفة واحدة ضمتهم جميعا وهي صفة الاصطفاء والانتقاء، تلك الصفة التي لامست إبراهيم وإسحاق ويعقوب في قوله تعالى: ﴿وَإِنَّهُمْ عِندَنَا لَمِنَ الْمُصْطَفَيْنَ الأَخْيَارِ﴾ (ص: ٤٧)، كما لامست إسماعيل واليسع وذا الكفل في قوله تعالى: ﴿وَاذْكُرْ إِسْمَاعِيلَ وَالْيَسَعَ وَذَا الْكِفْلِ وَكُلٌّ مِّنَ الأَخْيَارِ﴾ (ص: ٤٨).

(٣)

يتفرد القص القرآني بسمات مميّزة له عما عداه، تتمثل إحداها في تآزر وتآخي الغايات الفنية والدينية في سبيل التأكيد والإلحاح على جملة من القيم والرؤى الإيجابية بقصد ترسيخها وتجذيرها في نفوس متلقيها سواء ما يتصل منها بحقائق العقيدة الكبرى، أو ما يتصل منها بمعالجة آفات المجتمع وداءاته، أو ما يتعلق منها بقضاء مصالح البلاد والعباد. فالقص القرآني، على رغم تعدد سياقاته وتنوع محتوياته وشخصياته وزمانه ومكانه، يدور حول فضاء أو مركز واحد تتمحور حوله كل القصص، ويتألف هذا المركز من عدة دوائر تُعنى الدائرة الأولى منها بتقرير حقيقة الوحدانية والربوبية، وتهتم الثانية بالكشف عن توحّد الرسالات جميعها في المضمون والغاية، بينما تؤشّر الثالثة إلى وحدة التلقي والاستجابة عبر كل العصور والأزمنة. فلقد جاء التأشير إلى وحدة الرسالات أولا من خلال التأكيد على حقيقة وحدة العقيدة على مدار التاريخ البشري من لدن آدم إلى نبينا محمد عليه أفضل الصلاة والسلام، وهي الحقيقة الماثلة في دعوة كل الرسل إلى وحدانية الله وتفرده بالربوبية. ونظرا إلى قيمة هذه الحقيقة وأهميتها فقد تناوبت صيغ عدة الأدوار في سبيل تقريرها وتثبيتها في أذهان متلقيها، ومنها صيغة الأمر التي تكررت اثنتين وثلاثين مرة، وصيغة النهي التي تكررت ست مرات، ثم صيغة القصر التي ترددت ثماني مرات مثلما يوضح هذا الجدول:

تنطق صيغة الأمر في قوله تعالى: ﴿اعْبُدُواْ اللّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ إِنْ أَنتُمْ إِلاَّ مُفْتَرُونَ﴾ (هود: ٥٠) بدلالة حقيقية مباشرة وهي الأمر بعبادة الله وحده، لكنها توحي، في الوقت ذاته، بدلالة ضمنية خفية وهي النهي عن التوجه إلى غير الله بالعبادة. ولما كان الناس يتباينون في التلقي والإدراك بحيث يكون البعض قادرا على إدراك الدلالات الضمنية والخفية معا، بينما

يتطلب التركيب الذهني للبعض الآخر خطابا تقريريّا مباشرا، ونظرا إلى قيمة هذه الحقيقة وأهميتها فإن الخطاب القرآني لم يقف في سبيل تقريرها عند صيغة الأمر وحدها، بل تعداها إلى صيغ أخرى ومنها صيغة القصر في مثل قوله تعالى: ﴿**وَمَا أُمِرُوٓاْ إِلَّا لِيَعۡبُدُوٓاْ إِلَٰهٗا وَاحِدٗا**﴾ (التوبة ٣١)، وصيغة النهي في مثل قوله تعالى: ﴿**أَلَّا تَعۡبُدُوٓاْ إِلَّا ٱللَّهَۚ إِنَّنِي لَكُم مِّنۡهُ نَذِيرٞ وَبَشِيرٞ**﴾ (هود: ٢)، وهذه الصيغة تقابل صيغة الأمر فيما سبق، إذ يدل ظاهرها على النهي المباشر عن عبادة غير الله، بينما يوحي باطنها بالأمر بعبادة الله وحده. وهكذا تناوبت صيغتا الأمر والنهي الأدوار في سبيل تقرير هذه الحقيقة وتأكيدها، بحيث يأتي الأمر بعبادة الله وحده مدلولا عليه بالدلالة الحقيقية والدلالة الضمنية، وكذلك يأتي النهي عن عبادة غيره مدلولا عليه بهاتين الدلالتين حتى لا تبقى حجة لأحد في ادعاء الجهل بهذه الحقيقة أو تلك.

الأسلوب	السورة	رقم الآية	الأسلوب	السورة	رقم الآية
الأمر	البقرة	٢١	الأمر	النمل	٤٥
الأمر	النساء	٣٦	الأمر	العنكبوت	١٦
الأمر	المائدة	٧٢	الأمر	العنكبوت	٣٦
الأمر	المائدة	١١٧	الأمر	يس	٦١
الأمر	الأنعام	١٠٢	الأمر	الزمر	٢
الأمر	الأعراف	٥٩	الأمر	الزمر	٦٦
الأمر	الأعراف	٦٥	الأمر	الزخرف	٦٤
الأمر	الأعراف	٧٣	الأمر	النجم	٦٢
الأمر	الأعراف	٨٥	الأمر	نوح	٣
الأمر	يونس	٣	النهي	هود	٢
الأمر	هود	٥٠	النهي	هود	٢٦
الأمر	هود	٦١	النهي	الإسراء	٢٣
الأمر	هود	٨٤	النهي	يس	٦٠
الأمر	هود	١٢٣	النهي	فصلت	١٤
الأمر	الحجر	٩٩	النهي	الأحقاف	٢١
الأمر	النحل	٣٦	القصر	البقرة	٨٣
الأمر	مريم	٣٦	القصر	آل عمران	٦٤
الأمر	طه	١٤	القصر	التوبة	٣١
الأمر	الأنبياء	٢٥	القصر	هود	١٠٩
الأمر	الأنبياء	٩٢	القصر	يوسف	٤٠
الأمر	الحج	٧٧	القصر	البينة	٥
الأمر	المؤمنون	٢٣	القصر	الرعد	٣٦
الأمر	المؤمنون	٣٢	القصر	النمل	٩١

وهذا يؤشّر إلى قيمة «تلك الحقيقة الكبيرة، ووزنها في ميزان الله سبحانه، بحيث تستحق ألا توكل إلى المفهوم المتضمن في الأمر بعباده الله وتقرير أن لا إله يعبد سواه. وأن يرد النهي عن عبادة سواه في منطوق مستقل يتضمن النهي بالنص المباشر لا بالمفهوم المتضمن ولا بالمقتضى اللازم»[٢٥]. وفضلا عن هذا التنوع في المستوى التعبيري فقد اتسعت الدعوة إلى هذه الحقيقة لتشمل التاريخ البشري كله، لذلك نراها وهي تتصدر الخطاب الإلهيّ إلى الأمم جميعها وعبر كل العصور، فهي الحقيقة التي ترددت على لسان رسولنا الكريم أو في مخاطبته حوالي ست وعشرين مرة في المواطن الآتية: (البقرة: ٢١، ٨٣)، (آل عمران: ٦٤)، (النساء: ٣٦)، (الأنعام: ١٠٢)، (التوبة: ٣١)، (يونس: ٣، ٤)، (هود: ٢، ١٠٩، ١٢٣)، (الرعد: ٣٦)، (الحجر: ٩٩)، (الإسراء: ٢٣)، (مريم: ٣٦)، (الأنبياء: ٢٥، ٩٢)، (الحج: ٧٧)، (النمل: ٩١)، (يس: ٦٠، ٦١)، (الزمر: ٤٢، ٦٦)، (فصلت: ١٤)، (النجم: ٦٢)، (البينة: ٥). وهي الحقيقة ذاتها التي تقررت أربع مرات على لسان كل من نوح وهود في (الأعراف: ٥٩، ٦٥)، (هود: ٢٦، ٥٠)، (المؤمنون: ٢٣، ٣٢)، (نوح: ٣)، (الأحقاف: ٢١). وثلاث مرات على لسان كل من عيسى وصالح وشعيب في (المائدة: ٧٢، ١١٧)، (الأعراف: ٧٣، ٨٥)، (هود: ٦١، ٨٤)، (النمل: ٤٥)، (العنكبوت: ٣٦)، (الزخرف: ٦٤). بينما وردت هذه الحقيقة مرة واحدة على ألسنة كل من يعقوب (البقرة: ١٣٣)، ويوسف (يوسف: ٤٠)، وموسى (طه: ١٤)، وإبراهيم (العنكبوت: ١٦). ثم جاءت الآية رقم ٣٦ من سورة النحل وأسندت هذه الحقيقة إلى كل الرسل من دون استثناء وذلك في قوله تعالى: ﴿**وَلَقَدْ بَعَثْنَا فِي كُلِّ أُمَّةٍ رَّسُولاً أَنِ اعْبُدُواْ اللّهَ وَاجْتَنِبُواْ الطَّاغُوتَ فَمِنْهُم مَّنْ هَدَى اللّهُ وَمِنْهُم مَّنْ حَقَّتْ عَلَيْهِ الضَّلالَةُ فَسِيرُواْ فِي الأَرْضِ فَانظُرُواْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكَذِّبِينَ**﴾.

وجاء التأشير إلى وحدة الرسالات ثانيا في التأكيد والإلحاح على وحدة المهمة التي كُلِّف بها الرسل جميعهم، وهي المهمة التي تنحصر في مجرد التبليغ الماثل في البشارة والنذارة؛ ولأن المؤمنين الشاكرين قلة على مدار العصور في مقابل الكثرة الطاغية للكافرين فقد تكررت النذارة على ألسنة الرسل عليهم السلام أكثر من تسعين مرة، بينما تكررت البشارة أكثر من ستين مرة، في حين اقترن الاثنان عشرين مرة. وغالبا ما وقعت البشارة للمؤمنين والنذارة للكافرين، ولكن أحيانا تناوبت الصيغتان مكانيهما، فجاءت البشارة للكافرين والمنافقين على سبيل التهكم والسخرية، وهو ما يتجلى في قوله تعالى: ﴿**بَشِّرِ الْمُنَافِقِينَ بِأَنَّ لَهُمْ عَذَاباً أَلِيماً**﴾ (النساء: ١٣٨)، وقوله تعالى: ﴿**وَبَشِّرِ الَّذِينَ كَفَرُواْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ**﴾ (التوبة: ٣). كذلك خرجت البشارة عن وضعها الطبيعي المرتبط بما يسر ويفرح، فبشرت أحيانا بما يسوء كالعذاب فيما سبق، وبشّرت أحيانا أخرى بأمر غير محبب إلى النفس كالبشارة بالأنثى في قوله تعالى: ﴿**وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدّاً وَهُوَ كَظِيمٌ**﴾ (النحل: ٥٨). وجاءت النذارة أحيانا للمؤمنين كما يتجلى في قوله تعالى: ﴿**إِنَّمَا تُنذِرُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُم بِالغَيْبِ وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ وَمَن تَزَكَّى فَإِنَّمَا يَتَزَكَّى لِنَفْسِهِ وَإِلَى اللَّهِ الْمَصِيرُ**﴾ (فاطر: ١٨).

تجلت وحدة الرسالات، أيضا، في الدعوة إلى طرح واستبعاد القيم المادية المستمدة من المواضعات الاجتماعية الفاسدة في مقابل الدعوة إلى ضم واجتلاب القيم السماوية الحقيقية التي هي أساس المفاضلة والموازنة بين البشر، وهذا فارق جوهري بين العبودية لله التي لا يخسر معها الإنسان شيئا من دينه ودنياه، والعبودية لغير الله التي تُنتهك معها حرمة الإنسان وتُفضُّ بسببها كرامته، فليس من شأن الرسل البحث عن الوجاهة والاستعلاء، لأن هذه هي صور العبودية للبشر لا لله؛ لذا كان نفيهم الصريح والواضح لطلب المنفعة المادية أو ابتغاء التكسب من وراء الدعوة، وقد وقع هذا النفي على لسان رسولنا عليه الصلاة والسلام ثماني مرات في (الأنعام: ٩٠)، (يوسف: ١٠٤)، (الفرقان: ٥٧)، (سبأ: ٤٧)، (ص: ٨٦)، (الشورى: ٢٣)، (الطور: ٤٠)، (القلم: ٤٦). كما وردت تلك الصيغة على ألسنة كل من نوح وهود وصالح ولوط وشعيب، ومثلت تلازما تركيبيا واحدا في خطابهم إلى أقوامهم، وهو ما يتمثل في قوله تعالى: ﴿**وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلاَّ عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ**﴾ (الشعراء: ١٠٩، ١٢٧، ١٤٥، ١٦٤، ١٨٠).

تجسّد التماثل الدلالي بين القصص القرآني أيضا في وحده الاستجابة والتلقي لدعوات الرسل عليهم السلام على مدار التاريخ البشري، فقد كشفت تلك القصص عن العناد والكبر المركوزين في طباع الكافرين عبر كل العصور على رغم اختلاف الأزمنة وتباين الأمكنة: ﴿**وَكَذَلِكَ مَا أَرْسَلْنَا مِن قَبْلِكَ فِي قَرْيَةٍ مِّن نَّذِيرٍ إِلاَّ قَالَ مُتْرَفُوهَا إِنَّا وَجَدْنَا آبَاءَنَا عَلَى أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَى آثَارِهِم مُّقْتَدُونَ**﴾ (الزخرف: ٢٣)، هذه الإجابة هي بعينها الإجابة ذاتها لفرعون وقومه على دعوة موسى إياهم بالتوجه إلى الله دون غيره: ﴿**قَالُواْ أَجِئْتَنَا لِتَلْفِتَنَا عَمَّا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا وَتَكُونَ لَكُمَا الْكِبْرِيَاء فِي الأَرْضِ وَمَا نَحْنُ لَكُمَا بِمُؤْمِنِينَ**﴾ (يونس: ٧٨)، وأجاب بها قوم إبراهيم على استفهامه: ﴿**إِذْ قَالَ لأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا هَذِهِ التَّمَاثِيلُ الَّتِي أَنتُمْ لَهَا عَاكِفُونَ. قَالُوا وَجَدْنَا آبَاءَنَا لَهَا عَابِدِينَ**﴾ (الأنبياء: ٥٢، ٥٣)، وهي الإجابة ذاتها لمشركي قريش على دعوة رسولنا عليه السلام: ﴿**وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ تَعَالَوْاْ إِلَى مَا أَنزَلَ اللّهُ وَإِلَى الرَّسُولِ قَالُواْ حَسْبُنَا مَا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا أَوَلَوْ كَانَ آبَاؤُهُمْ لاَ يَعْلَمُونَ شَيْئًا وَلاَ يَهْتَدُونَ**﴾ (المائدة: ١٠٤). وإذا كانت الشُّبَه هي الشبه والأباطيل ذاتها فبدهي أن يطرحوا النقاش والحوار ومقارعة الحجة بالحجة جانبا، وأن يركنوا إلى الأسلوب الأسهل والأرخص وهو إعلان التحدي وإشهار الاستهانة التي تؤشّر لعجزهم، وضعف إدراكهم، وجهلهم بمقياس القوة الإيمانية. ففي صدر سورة هود برزت استهانة مشركي قريش بالبعث بعد الموت، والسخرية من وعيد الله لهم: ﴿**وَلَئِن قُلْتَ إِنَّكُم مَّبْعُوثُونَ مِن بَعْدِ الْمَوْتِ لَيَقُولَنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ إِنْ هَذَا إِلاَّ سِحْرٌ مُّبِينٌ. وَلَئِنْ أَخَّرْنَا عَنْهُمُ الْعَذَابَ إِلَى أُمَّةٍ مَّعْدُودَةٍ لَّيَقُولُنَّ مَا يَحْبِسُهُ أَلاَ يَوْمَ يَأْتِيهِمْ لَيْسَ مَصْرُوفًا عَنْهُمْ وَحَاقَ بِهِم مَّا كَانُواْ بِهِ يَسْتَهْزِءُونَ**﴾ (هود: ٧، ٨)، وفي السورة ذاتها جاء تحدي واستهتار قوم نوح به: ﴿**قَالُواْ يَا نُوحُ قَدْ جَادَلْتَنَا فَأَكْثَرْتَ جِدَالَنَا فَأْتَنَا بِمَا تَعِدُنَا إِن كُنتَ مِنَ الصَّادِقِينَ**﴾

(هود: ٣٢)، كما قالوا له في موطن آخر: ﴿إِنَّا لَنَرَاكَ فِي ضَلاَلٍ مُّبِينٍ﴾ (الأعراف: ٦٠)، وقال قوم عاد لأخيهم هود: ﴿قَالُواْ يَا هُودُ مَا جِئْتَنَا بِبَيِّنَةٍ وَمَا نَحْنُ بِتَارِكِي آلِهَتِنَا عَن قَوْلِكَ وَمَا نَحْنُ لَكَ بِمُؤْمِنِينَ. إِن نَّقُولُ إِلاَّ اعْتَرَاكَ بَعْضُ آلِهَتِنَا بِسُوَءٍ قَالَ إِنِّي أُشْهِدُ اللّهِ وَاشْهَدُواْ أَنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ...﴾ (هود: ٥٣، ٥٤)، كما قالوا له في موطن آخر: ﴿إِنَّا لَنَرَاكَ فِي سَفَاهَةٍ وِإِنَّا لَنَظُنُّكَ مِنَ الْكَاذِبِينَ﴾ (الأعراف: ٦٦)، وقال قوم ثمود لأخيهم صالح: ﴿قَالُواْ يَا صَالِحُ قَدْ كُنتَ فِينَا مَرْجُوّاً قَبْلَ هَذَا أَتَنْهَانَا أَن نَّعْبُدَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا وَإِنَّنَا لَفِي شَكٍّ مِّمَّا تَدْعُونَا إِلَيْهِ مُرِيبٍ﴾ (هود: ٦٢)، وقال قوم مدين لأخيهم شعيب: ﴿قَالُواْ يَا شُعَيْبُ أَصَلاَتُكَ تَأْمُرُكَ أَن نَّتْرُكَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا أَوْ أَن نَّفْعَلَ فِي أَمْوَالِنَا مَا نَشَاء إِنَّكَ لَأَنتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ﴾ (هود: ٨٧)، وأيضا: ﴿قَالُواْ يَا شُعَيْبُ مَا نَفْقَهُ كَثِيراً مِّمَّا تَقُولُ وَإِنَّا لَنَرَاكَ فِينَا ضَعِيفاً وَلَوْلاَ رَهْطُكَ لَرَجَمْنَاكَ وَمَا أَنتَ عَلَيْنَا بِعَزِيزٍ﴾ (هود: ٩١). في حين قال قوم لوط: ﴿أَخْرِجُوهُم مِّن قَرْيَتِكُمْ إِنَّهُمْ أُنَاسٌ يَتَطَهَّرُونَ﴾ (الأعراف: ٨٢).

وإذا كان هذا هو موقف المشركين المكابرين عبر كل العصور، فبدهي أن يكون رد فعل الرسل على هذا الموقف مجسّدا لوحدة رؤاهم القلبية النابعة من صدق اليقين، والمستيقنة بحقيقة الألوهية، والمطمئنة إلى نصر الله وعونه. ففي السورة ذاتها التي حوت فيما سبق شبهات وأباطيل الكافرين وهي سورة «هود» جاءت إجابات الرسل المشبعة باليقين الصادق، والمصدرة بالاستفهام المقرون بالحجج والبراهين القاطعة على صحة وثبات إيمانهم، واستقامة منهجهم، وعلى زيف دعاوى واتهامات المشركين، وعقم تفكيرهم. يقول تعالى في خطاب رسولنا عليه الصلاة والسلام في صدر سورة هود: ﴿أَفَمَن كَانَ عَلَى بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّهِ وَيَتْلُوهُ شَاهِدٌ مِّنْهُ وَمِن قَبْلِهِ كِتَابُ مُوسَى إِمَاماً وَرَحْمَةً أُوْلَئِكَ يُؤْمِنُونَ بِهِ وَمَن يَكْفُرْ بِهِ مِنَ الأَحْزَابِ فَالنَّارُ مَوْعِدُهُ فَلاَ تَكُ فِي مِرْيَةٍ مِّنْهُ إِنَّهُ الْحَقُّ مِن رَّبِّكَ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يُؤْمِنُونَ﴾ (هود: ١٧). ويقول تعالى على لسان نوح في السورة ذاتها: ﴿قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِن كُنتُ عَلَى بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّي وَآتَانِي رَحْمَةً مِّنْ عِندِهِ فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنتُمْ لَهَا كَارِهُونَ﴾ (هود: ٢٨). وقال صالح لقومه: ﴿قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِن كُنتُ عَلَى بَيِّنَةً مِّن رَّبِّي وَآتَانِي مِنْهُ رَحْمَةً فَمَن يَنصُرُنِي مِنَ اللّهِ إِنْ عَصَيْتُهُ فَمَا تَزِيدُونَنِي غَيْرَ تَخْسِيرٍ﴾ (هود: ٦٣)، واختتم شعيب هذا السيل من التلازمات بندائه لقومه: ﴿قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِن كُنتُ عَلَى بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّي وَرَزَقَنِي مِنْهُ رِزْقاً حَسَناً وَمَا أُرِيدُ أَنْ أُخَالِفَكُمْ إِلَى مَا أَنْهَاكُمْ عَنْهُ إِنْ أُرِيدُ إِلاَّ الإِصْلاَحَ مَا اسْتَطَعْتُ وَمَا تَوْفِيقِي إِلاَّ بِاللّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾ (هود: ٨٨). وفي سورة الأعراف التي حوت هي الأخرى بعضا من شبهات وأباطيل الكافرين ينفي نوح تلبسه بضلالة واحدة مثلما نفى هود تلبسه بسفاهة واحدة. يقول نوح: ﴿قَالَ يَا قَوْمِ لَيْسَ بِي ضَلاَلَةٌ وَلَكِنِّي رَسُولٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ أُبَلِّغُكُمْ رِسَالاَتِ رَبِّي وَأَنصَحُ لَكُمْ وَأَعْلَمُ مِنَ اللّهِ مَا لاَ تَعْلَمُونَ﴾ (الأعراف: ٦١، ٦٢)، ويقول هود: ﴿قَالَ يَا قَوْمِ لَيْسَ بِي سَفَاهَةٌ وَلَكِنِّي رَسُولٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ أُبَلِّغُكُمْ رِسَالاتِ رَبِّي وَأَنَاْ لَكُمْ نَاصِحٌ أَمِينٌ﴾ (الأعراف: ٦٧، ٦٨)، بينما قال صالح لقومه: ﴿يَا قَوْمِ لَقَدْ أَبْلَغْتُكُمْ رِسَالَةَ رَبِّي وَنَصَحْتُ لَكُمْ وَلَكِن

لاَّ تُحِبُّونَ النَّاصِحِينَ﴾ (الأعراف: ٧٩)، وعلى شاكلته قال شعيب لقومه: ﴿يَا قَوْمِ لَقَدْ أَبْلَغْتُكُمْ رِسَالاَتِ رَبِّي وَنَصَحْتُ لَكُمْ فَكَيْفَ آسَى عَلَى قَوْمٍ كَافِرِينَ﴾ (الأعراف: ٩٣).

ويأخذ التماس الدلالي بين هذه القصص الأربع شكلاً آخر يتمثل في وحدة العاقبة والمصير وذلك بهلاك الكافرين وأخذهم بالعذاب الأليم في مقابل نجاة وسلامة المؤمنين، فقد جاء عن نوح وقومه: ﴿فَكَذَّبُوهُ فَأَنجَيْنَاهُ وَالَّذِينَ مَعَهُ فِي الْفُلْكِ وَأَغْرَقْنَا الَّذِينَ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا إِنَّهُمْ كَانُواْ قَوْماً عَمِينَ﴾ (الأعراف: ٦٤)، وعن هود وقومه: ﴿فَأَنجَيْنَاهُ وَالَّذِينَ مَعَهُ بِرَحْمَةٍ مِّنَّا وَقَطَعْنَا دَابِرَ الَّذِينَ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا وَمَا كَانُواْ مُؤْمِنِينَ﴾ (الأعراف: ٧٢)، وكانت نهاية قصة لوط مع قومه: ﴿فَأَنجَيْنَاهُ وَأَهْلَهُ إِلاَّ امْرَأَتَهُ كَانَتْ مِنَ الْغَابِرِينَ. وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِم مَّطَراً فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُجْرِمِينَ﴾ (الأعراف: ٨٣، ٨٤)، وفي النهاية جاءت نهاية قوم ثمود وقوم مدين متطابقة تماماً على هذا النحو: ﴿فَأَخَذَتْهُمُ الرَّجْفَةُ فَأَصْبَحُواْ فِي دَارِهِمْ جَاثِمِينَ﴾ (الأعراف: ٧٨، ٩١).

هوامش البحث

1 انظر: تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، ص١٧٢، ١٩٣، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣.
2 المرجع السابق، ص ١٧٦.
3 انظر: الشكلانية الروسية: فيكتور إيرليخ: ترجمة الولي محمد، ص١١٦، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.
4 في ظلال القرآن: سيد قطب، مج٤، ص١٨٤٦، ط١٢، دار الشروق، القاهرة وبيروت، ١٩٨٦.
5 انظر: المختار من تفسير القرآن العظيم: محمد متولي الشعراوي، ص ٤٤، ٤٥، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، (د.ت).
6 انظر: في ظلال القرآن: مج٤، ص ١٨٧١.
7 انظر: في السرد: عبد الوهاب الرقيق: ص ٨٩، ص٧٦، وما بعدها، ط١، دار على محمد الحامي، تونس، ١٩٩٨.
8 انظر: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، ص٤٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤.
9 انظر: السابق، ص٤٠، وانظر: في السرد، ص ٧٩-٨٧.
10 انظر: في ظلال القرآن، مج٤، ص ٢٣٠٠.
11 المرجع السابق، ص ١٩٣٣.
12 لم نصطلح على هذه الصيغة باسم الشرطية أو الظرفية وذلك لاختلاف النحاة واللغويين حول ماهية «لما»، إذ يرى البعض أنها ظرف زمان بمعنى حين، بينما يراها البعض الآخر حرف وجوب لوجوب، ويستدلون على ذلك باقتران جوابها بما النافية، إذ لو كانت ظرف زمان لما جاز أن تكون معمولة لما بعد ما النافية وذلك في قوله تعالى: «ولما دخلوا من حيث أمرهم أبوهم ما كان يغني عنهم من الله من شيء إلا حاجة في نفس يعقوب قضاها..» (يوسف: ٦٨) لمزيد من التفصيل انظر: البحر المحيط: ج٥، ص ٣٢٣.
13 البحر المحيط، ج٧، ص ٧.
14 المرجع السابق، ص ٣٧.
15 المرجع السابق، ص ٣٣.
16 انظر: السابق، ص ٣٤.
17 المرجع السابق، ج٨، ص ١٧٧.
18 المرجع السابق، ص ١٨٠.
19 انظر: في ظلال القرآن، مج٤، ص ١٨٤١.
20 ذكر أبو حيان أن هذا من عطف المفردات حيث عطفت الواو المجرور على المجرور والمنصوب على المنصوب، بينما ذكر الكسائي أن هذا من عطف الجمل، إذ يقدر فعلا محذوفا تقديره: ﴿**وأرسلنا إلى عاد أخاهم هودا**﴾، ويرى البعض أن هذا التخريج الثاني أفضل من التخريج الأول؛ لأن التخريج الأول يترتب عليه الفصل بين المتعاطفين بجمل كثيرة.انظر: البحر المحيط، ج٥، ص ٢٣٢.
21 البحر المحيط، ج٥، ص ٢٣٥.
22 انظر: السابق، ج٤، ص ٢٧٢.
23 انظر: السابق، ص ٣٢٣.
24 انظر: السابق، ج٧، ص٣٤٩، وانظر: في ظلال القرآن، مج٥، ص ٢٩٨٩.
25 في ظلال القرآن، مج٤، ص ١٩٣٥.